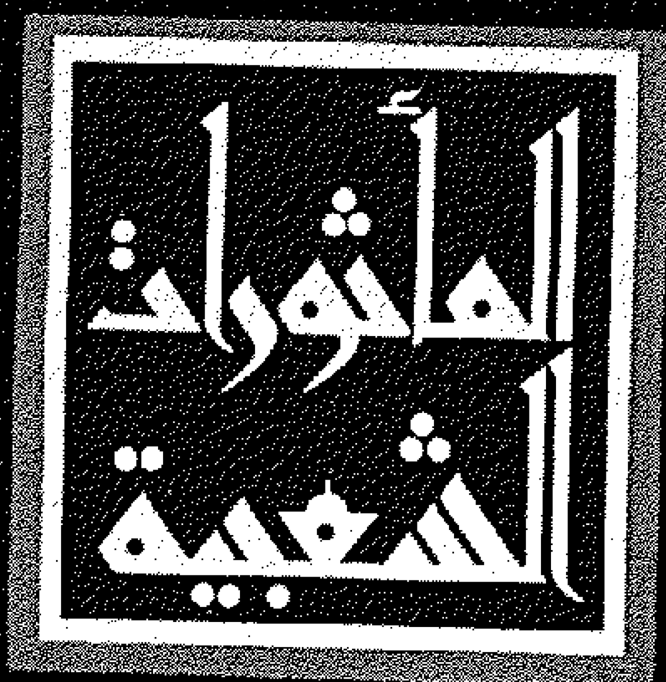
المأثورات الشعبية









فصلية
علمية
متخصصة

السنة الثانية
العدد الخامس

جمادى الأولى ١٤٠٧هـ
يناير ١٩٨٧م



■ فصلية علمية تجمع بين التخصص الدقيق والانفتاح الثقافي العام على القارئ المطلع والمهتم بالمأثور الشعبي ■

المأثورات الشعبية

مركز التراث الشعبي
لدول الخليج العربية
الدوحة - قطر

صندوق البريد : ٧٩٩٦
هاتف : ٨٦٦٣٨٨
٨٦١٩٩٩
برقيًا : فولكلور
تلكس : ٤٩٥٢ فولكلور د.هـ

* تسعى المجلة إلى إشاعة المعرفة المنهجية بمادة المأثورات الشعبية العربية ، مع اهتمام خاص بمنطقة الخليج والجزيرة العربية ، وإلى بسط المعرفة بالقضايا النظرية والميدانية في مجال درسها وصونها وإتاحتها . كما تعمل المجلة على أن تُشيع تَفَهُّماً أعمق للمأثورات الشعبية ، وتقويمها تقويماً متوازناً ، الأمر الذي يوسِّع من مجال النظر إليها ؛ فيوَثِّق صلتها بالمجالات المعرفية الأخرى ، ويضعها في مكانها الصحيح في البنية الثقافية العربية المعاصرة ، وتشكيل ملامح المستقبل الأفضل .
* المقالات المنشورة بالمجلة ، والآراء الواردة بها ، تعبّر عن آراء الكاتبين أنفسهم ، ولا تعبر - بالضرورة - عن رأي هيئة تحرير المجلة ، ولا عن سياسة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .
* المجلة مُحكَّمة ، ويراعى في البحوث والمقالات المقدمة إليها :

١ - أن تتوفر فيها عناصر الجدّة والعمق والرصانة ، وأن تعتمد الأصول العلمية المتعارف عليها من حيث طريقة التناول والإسناد ، وأن يتراوح حجمها ما بين ٦٠٠٠ و ٩٠٠٠ كلمة ، مكتوبة على الآلة الكاتبة من أصل ونسختين .

٢ - أن يصحب المقال المكتوب المادة المُوَثِّقة له ، من صور فوتوغرافية ، وتدوينات موسيقية ، ورسوم بيانية ، ونحوها من وسائل التوضيح والتوثيق ، مع ملخص لموضوع المقال في صفحة واحدة ، وأن يرفق الكاتب تعريفاً بنفسه وبنشاطه العلمي والثقافي في حدود صفحةٍ واحدة .

٣ - لا تنشر المجلة أي مادة سبق نشرها ،أو لا تزال قيد النظر للنشر ، في مطبوعة أخرى ، ويجوز لصاحب المقال المنشور بالمجلة إعادة نشر بحثه بعد مرور ستة أشهر على الأقل . على أن يشار إلى المأثورات الشعبية بوصفها مصدر النشر الأصلي .

٤ - يحتفظ تحرير المجلة بحقه في تحديد أولويات نشر المقالات ، الذي يخضع لاعتبارات فنية لا علاقة لها بجودة المادة - في ذاتها - ولا بمكانة الكاتب .

٥ - المواد التي تعتذر المجلة عن عدم نشرها لا تعاد إلى أصحابها ، ويجري إبلاغ مقدمي المواد برأي المجلة بعد التحكيم .

■ سعر النسخة ■

دولة الإمارات العربية المتحدة :	عشرة دراهم
دولة البحرين :	دينار واحد
المملكة العربية السعودية :	عشرة ريالات
الجمهورية العراقية :	دينار واحد
سلطنة عمان :	ريال واحد
دولة قطر :	عشرة ريالات
دولة الكويت :	دينار واحد
تونس :	دينار تونسي واحد
المغرب :	عشرة دراهم مغربية
مصر :	١٠٠ قرش

● الاشتراكات بما فيها أجرة البريد :

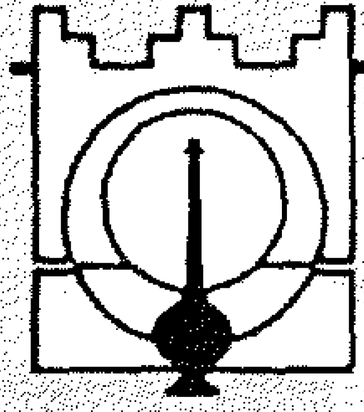
للأفراد : (سنوياً - (٤) أعداد)

دولة الإمارات العربية المتحدة :	٤٠ درهماً
دولة البحرين :	٤ دنانير
المملكة العربية السعودية :	٤٠ ريالاً
الجمهورية العراقية :	٤ دنانير
سلطنة عمان :	٤ ريالات
دولة قطر :	٤٠ ريالاً
دولة الكويت :	٤ دنانير

● للجهات الرسمية والمؤسسات (اربعة اعداد في السنة)

دولة الإمارات العربية المتحدة :	٢٠٠ درهماً
دولة البحرين :	٢٠ ديناراً
المملكة العربية السعودية :	٢٠٠ ريالاً
الجمهورية العراقية :	٢٠ ديناراً
سلطنة عمان :	٢٠ ريالاً
دولة الكويت :	٢٠ ديناراً

تم جمع مادة المجلة بوحدة المطبوعات والنشر بمركز التراث الشعبي
تم فصل الالوان والطباعة بمطابع قطر الوطنية ص. ب ٣٥٥ الدوحة - قطر



تصدر عن : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية - الدوحة . قطر

عزيزي القارئ

منذ أزمان بعيدة ، نشأت في منطقة الخليج والجزيرة العربية حِرَف وصناعات شعبية عديدة ومتنوعة أدّت دورها ووظيفتها في سد الاحتياج المعاشي للسكان ، وكوّنت معرفة حاذقة في التكيف مع ظروف الحياة الصعبة ، جاهدة في الانتصار عليها ، واستغلال معطياتها الإيجابية إلى أبعد الحدود ، وباستمرار هذه التجربة الحضارية تأكدت قدرة فذة على الابتكار ، وتواصل الخلق والإبداع لأجيال لا تُحْصى من الصنّاع والحرفيين الذين عملوا بإتقان في تشكيل المعادن والأخشاب والأحجار والزجاج والفخار ، وفي أعمال النسيج ودباغة الجلود وصناعة الأطعمة والمشروبات ، هذا إلى جانب المعمار وهندسة بناء السفن وما إلى ذلك من أعمالٍ جعلت من هذه المنطقة الصعبة القاحلة منطقة عمل مثمر دائب ، برز فيها الإنسان ككائن منتج يأخذ بقدر ما يُعْطي ويبذل من جهد ، مكتفيًا بما عنده .

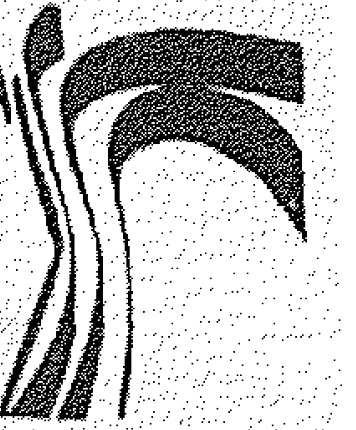
وحين اكتسحتنا المدنية الحديثة بالكثير من المتغيرات ، وتبدّلت أدوات العيش ووسائطه وأنماطه ، اندحرت أغلب الحرف والصناعات التقليدية أمام منافسة تيار السلع الأجنبية التي تفيض بها أسواق المنطقة . ووقف الصانع المحلي مشدوهًا وهو يرى مبتكراته المتوارثة تَرِد إليه من شتى بقاع الدنيا مُصَنَّعة ومزوّقة بخامات جديدة ، وطرق إنتاج متطوّرة ؛ فانقرض كثير من الحرف ، وتحول الحرفيون بحسرتهم إلى أعمال أخرى وانضموا إلى جمهرة المستهلكين .

وفي الوطن العربي ، وأوطان أخرى ، تجارب متميّزة في العناية بالحرف والصناعات الشعبية ، جديرة بأن تُدْرس وتُسْتوعب ويُسْتفاد بنتائجها . لقد صانت ، هذه التجارب ، الخبرة التقنية المتحصِّلة من العمل في الحرف التقليدية وخلقت فُرَصاً كريمة مكفولة المورد للعمل اليدوي ، وجعلت من الصانع - مهما بدت صناعته قليلة الأهمية - إنساناً مُنْتجاً ذا شأن في الدورة الاقتصادية لمجتمعه ؛ وبذا مكّنت الصناعة الوطنية من النماء والازدهار ، وأذكت مشاعر الاعتزاز بقيمة الإنتاج والمُنتج الوطني .

هذه التجارب الرائدة مطروحة أمامنا للإفادة منها . ولا يزال التحدي قائماً لإعادة الاعتبار إلى الحرفي المبدع المُنتج . والخطوة الأولى في هذا السبيل هي أن نجد في أبنائنا من يمكن إعداده للوقوف خلف ذلك العمل ليؤديه بفخر واعتزاز .

ترى ألم يأْنِ الأوان بعد ؟ ..

المحرر

المسهمون في هذا العدد

■ **حسين فهيم**
جامعة يوتا - الولايات المتحدة الأمريكية .

■ **حسين قدوري**
دائرة الفنون الموسيقية - بغداد - الجمهورية العراقية .

■ **خالد بن محمد القاسمي**
باحث في الشئون الخليجية - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة .

■ **داوود سلوم**
كلية الآداب - جامعة بغداد - الجمهورية العراقية .

■ **روكس بن زائد العزيزي**
كاتب وباحث فولكلوري - عمَّان - المملكة الأردنية الهاشمية .

■ **سليمان محمود حسن**
الكلية المتوسطة بأبي عريس - جيزان - المملكة العربية السعودية .

■ **عباس الجراري**
كلية الآداب - جامعة محمد الخامس - الرباط - المملكة المغربية .

■ **عبدالحميد العلوجي**
دائرة المكتبة الوطنية - بغداد - الجمهورية العراقية .

■ **عبد الحميد يونس**
كلية الآداب - جامعة القاهرة - جمهورية مصر العربية .

■ **عبد الكريم مجاهد**
كلية التربية - تعز - الجمهورية العربية اليمنية .

■ **عبد الله علي إبراهيم**
معهد الفولكلور - جامعة إنديانا - الولايات المتحدة الأمريكية .

■ **فهد عبد الله الطياش**
جامعة وين ستيت - ديترويت - الولايات المتحدة الأمريكية .

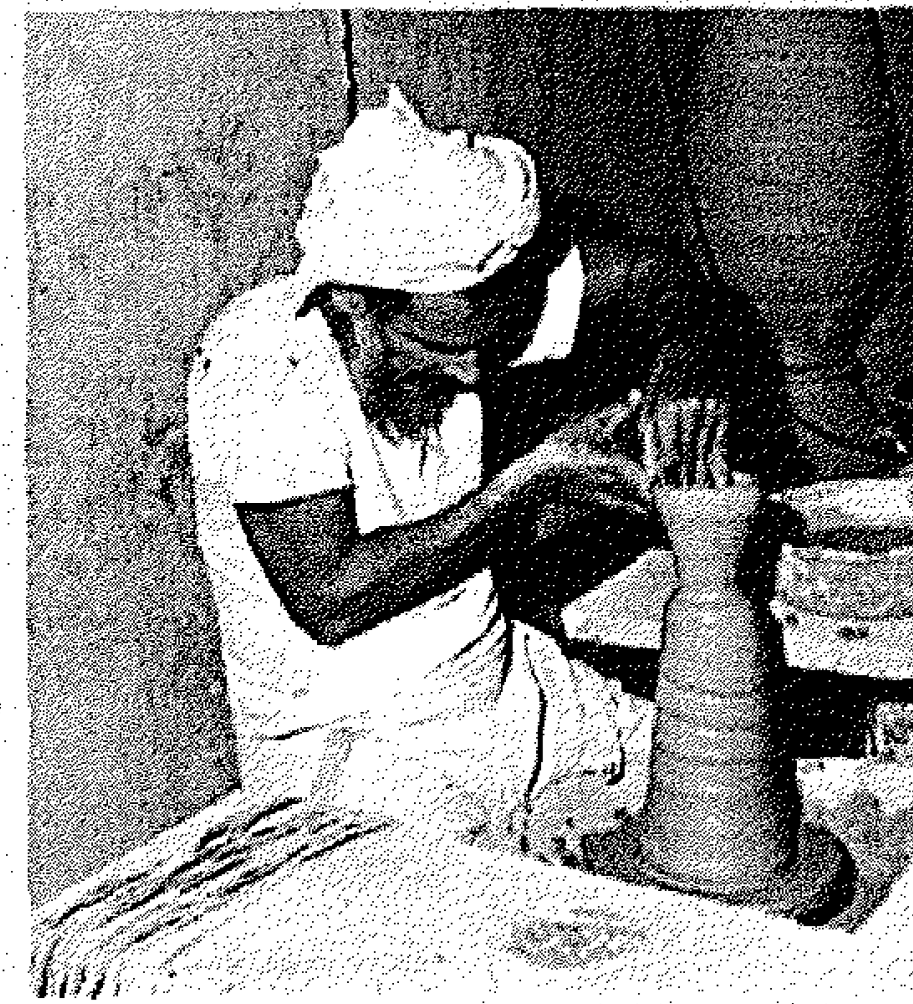
■ **كمال الدين البتانوني**
كلية العلوم - جامعة قطر - دولة قطر .

■ **نزار غانم**
ضابط طبيب - صنعاء - الجمهورية العربية اليمنية .

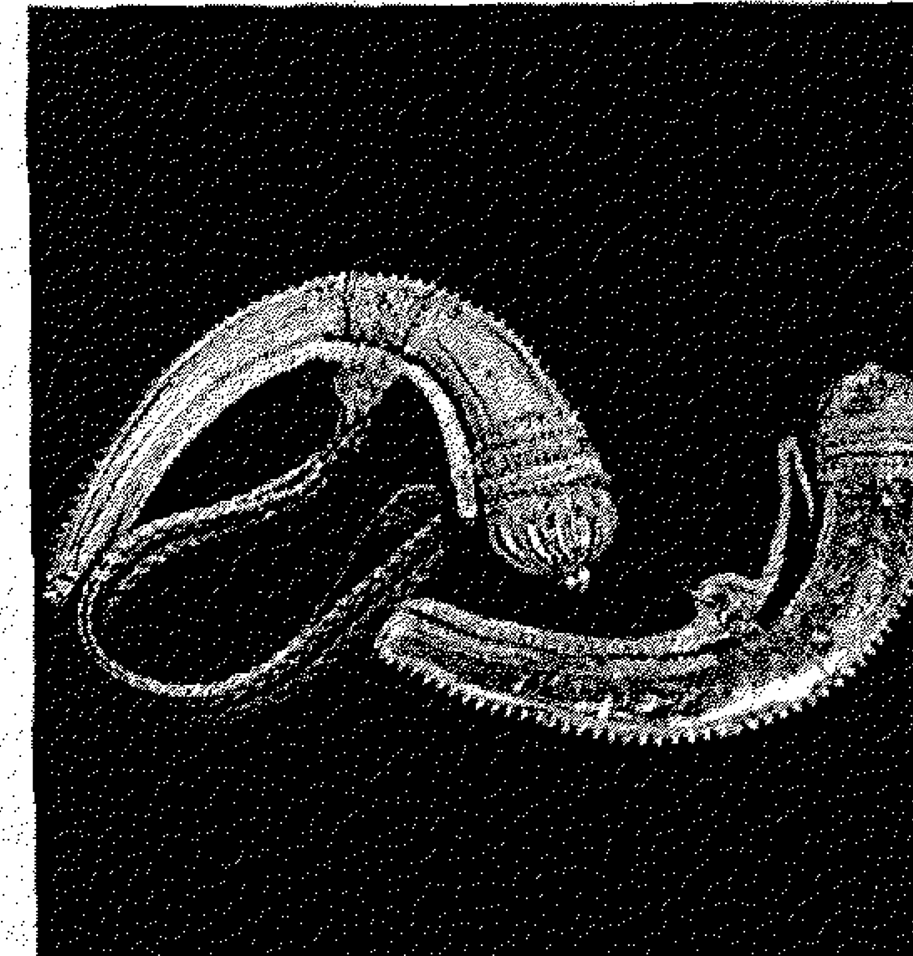
■ **يعقوب المحرقي**
شاعر ومخرج سينمائي - الدوحة - قطر .



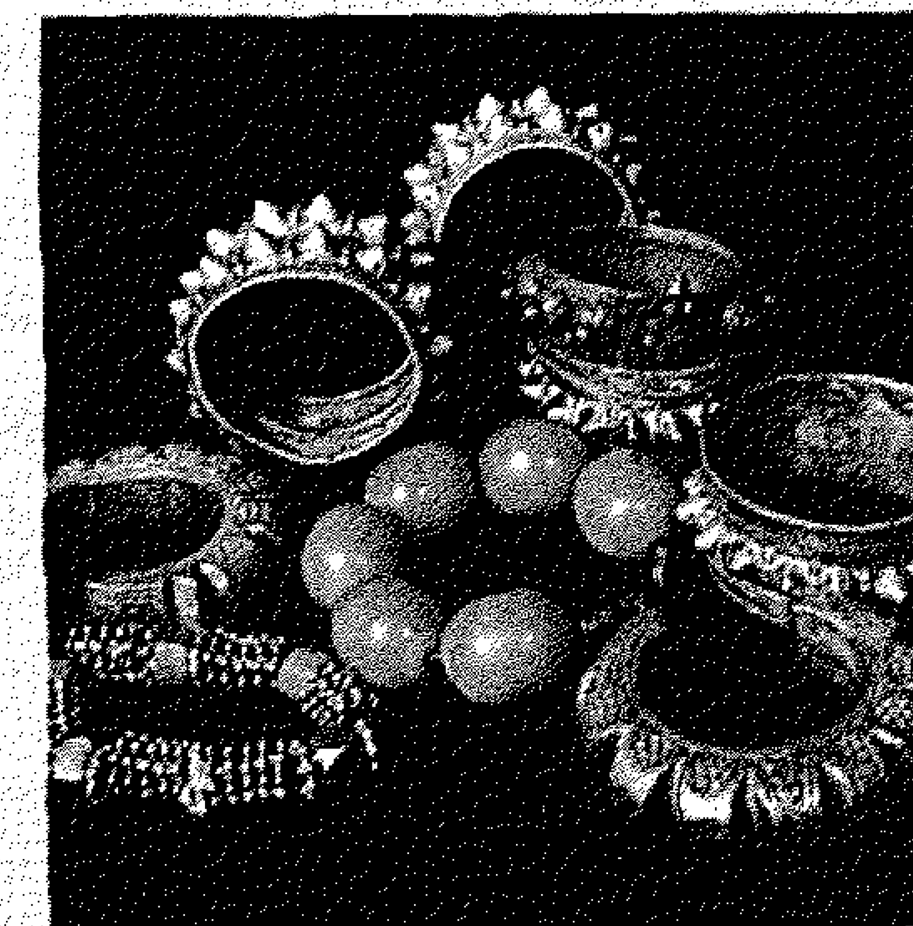
الغلاف رقم (١)
- طفلتان خليجيتان بالزي التقليدي تلعبان «المدود» وهي إحدى ألعاب العرائس في المنطقة .
- تم التصوير في قلعة الكوت في إطار البحث الميداني الخاص بالألعاب الشعبية في قطر ، لوحدة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية .
- سبتمبر ١٩٨٦م .
- تصوير : شوقي عثمان .



الغلاف رقم (٢)
- «تلاحيق» يلبسها الأولاد للزينة ، وتستخدم لوضع بارود البنادق .
متحف بيت «السيد نادر» مطرح - سلطنة عُمان .
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- اكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .



الغلاف رقم (٣)
- حلي متنوعة مما تلبسه المرأة العُمانية .
- متحف بيت "السيد نادر"
- مطرح - سلطنة عُمان
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- اكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .



الغلاف رقم (٤)
- السيد/ عبدالله حمدان - ولاية بهلا - سلطنة عمان ، هو الوحيد الذي استمر حرفيا تقليديا مستقلا خارج إطار تجميع الحرفيين من مصنع بهلا الحديث للفخار .
- تم التصوير في إطار أعمال بعثة الجمع الميداني التابعة لوحدة الثقافة المادية .
- اكتوبر ١٩٨٦ .
- تصوير : شوقي عثمان .

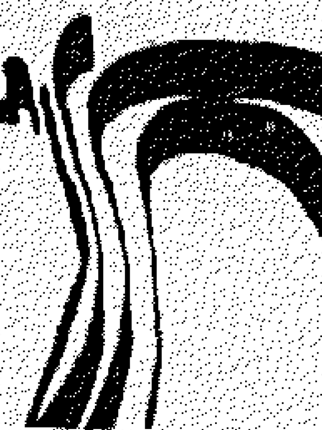
خطوط : الغمري عقل

الفهرست

* القسم العربي :

* القسم الإنجليزي :

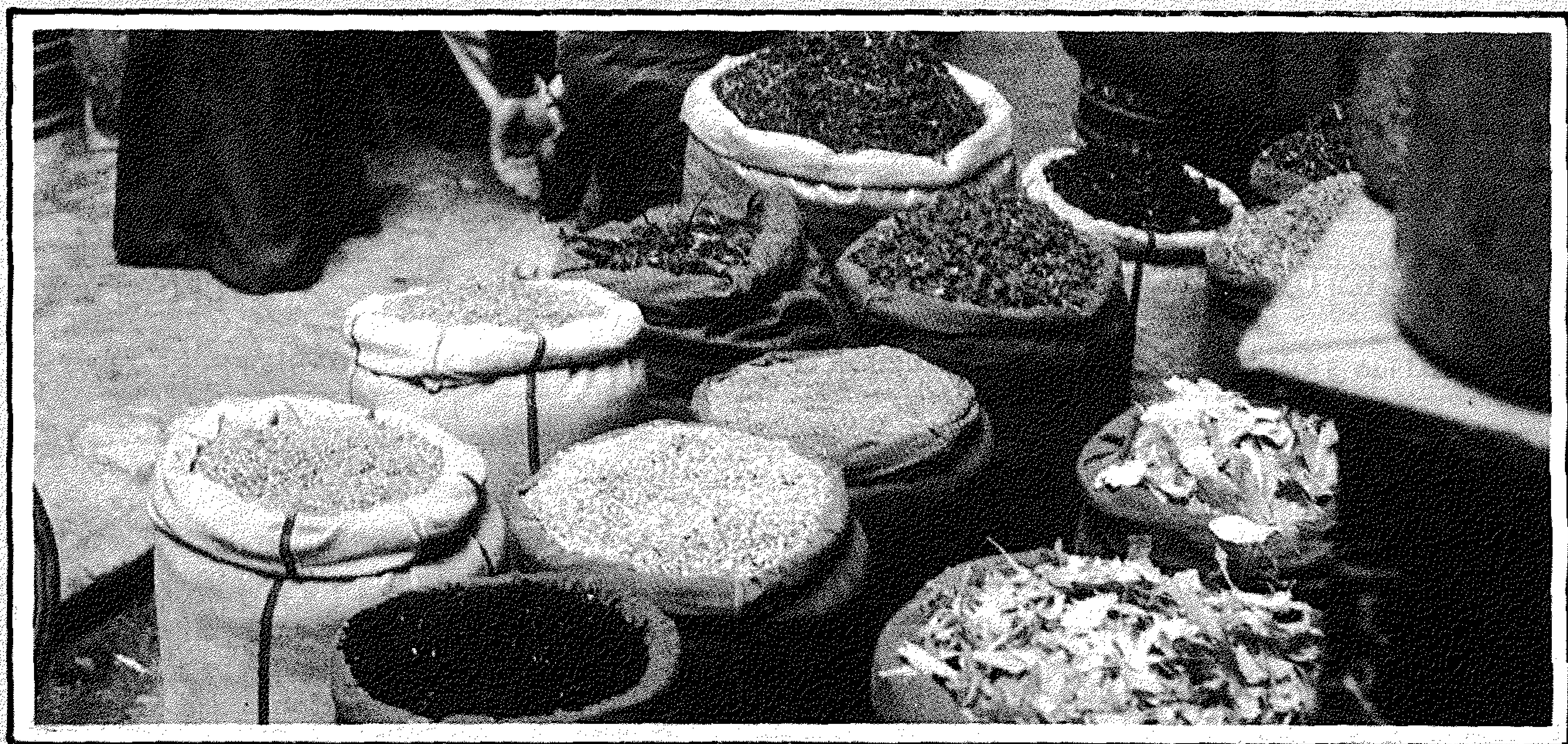

المأثورات
الشعبية



الدكتور كمال الدين البتانوني

العطارة والعطارون

في الوطن العربي



شارع العطارين (العطارين القاهرة)

الصور الفوتوغرافية مُقدَّمة من كاتب المقال



■ ■ في كل مدينة من مدن العالم العربي نجد مخازن للعطارة ، وحوانيت للعطارين ، خاصة في الأحياء القديمة من هذه المدن ، حيث كان السوق الرئيس للمدينة العربية ، قبل أن تتضخم هذه المدن ، وتمتد إليها يد التحديث . ومن هذه الحوانيت التي توجد عادة في الدروب والحارات الضيقة ، تنبعث روائح الأعشاب والنباتات الطبية ، حيث تكتظ محلات العطارة بالعديد من العقاقير النباتية والحيوانية والمعدنية . فإذا ما دلف الإنسان إلى الزقاقات التي توجد على جانبيها حوانيت العطارين ، اشتم روائح مختلفة ، ما بين زكي عطر ، أو أخاذ مسبب للعطاس ، تجمع بين روائح الكمون ، الزنجبيل ، الشيح ، الجعد ، القرفة ، الهال ، الكسبرة والكركم .

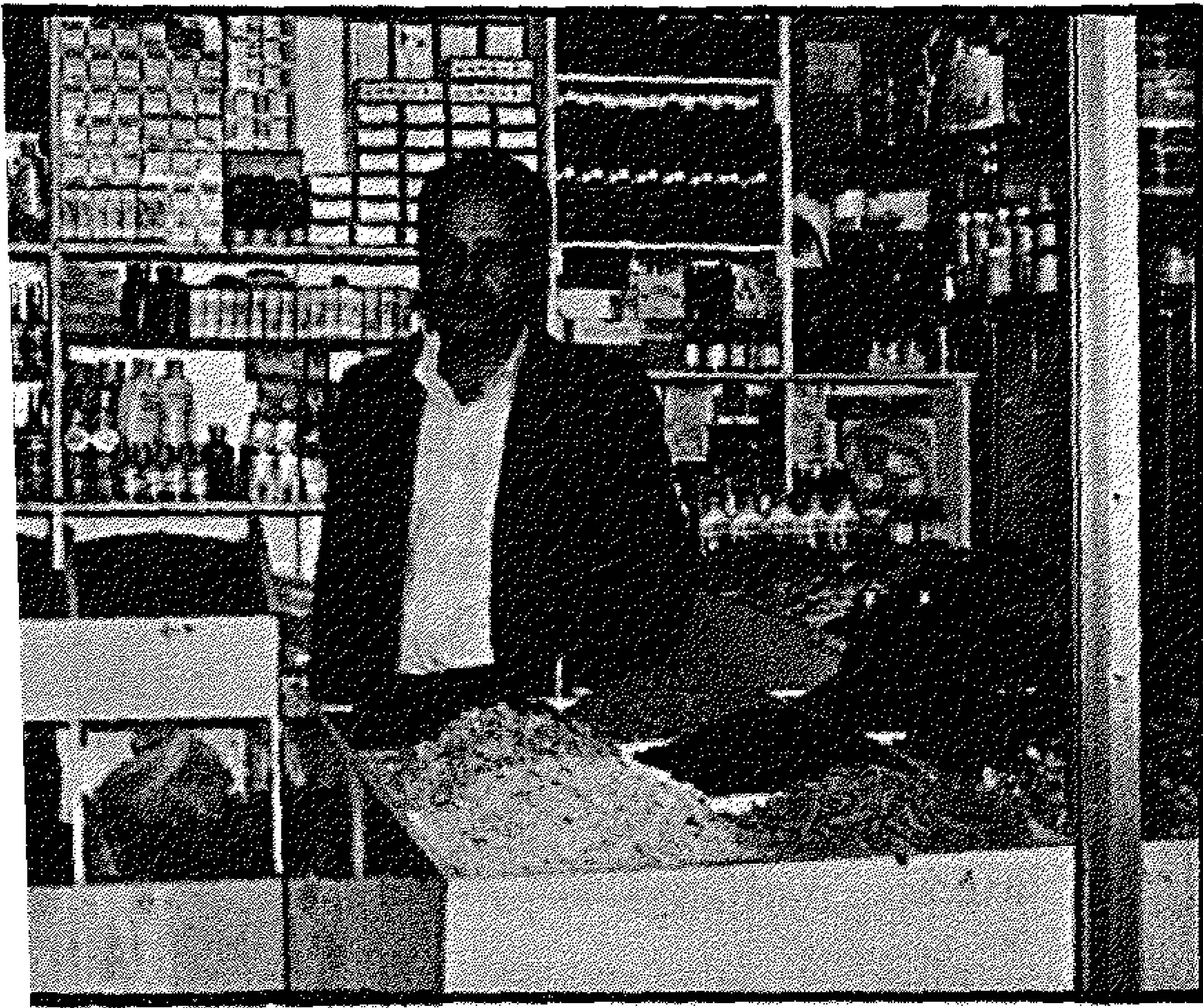
وبالرغم من انتشار الصيدليات والمخازن لبيع الأدوية في معظم مدن ـ بل وقرى ـ العالم العربي ، ورغم التقدم العلمي في العلوم الصيدلية ، وصناعة الدواء ، وتشييد الألوف من المركبات الدوائية ، فإن خزانة العطار ، بما تحويه من عقاقير ، لا تزال مصدرًا رئيسًا للتداوي ، ولا يزال دورها معترفًا به في العلاج وشفاء الأمراض .

ورغم بقاء العطار في مكانه من المدينة القديمة ، التي امتد بها العمران ، وبعد عن هذا المركز العتيق لها ، إلا أن زواره بقصد التداوي ، يأتون إليه من كل حدب وصوب ، ومن الطريف أن الإنسان في دروب العطارين ، وحوانيتهم ، لا يمكنه أن يجد فروقًا واسعة بين درب في القاهرة وآخر في الدوحة ، فمحلات العطارين تكاد تتشابه ، والعقاقير التي تباع فيها لا تختلف كثيرًا . وقد قمنا بجمع العقاقير من ست مدن عربية هي مكة المكرمة والقاهرة والدوحة وصنعاء وتونس والرباط ، ووجدنا أنها تشترك فيما يزيد على ثمانين بالمائة من العقاقير التي في محلات هذه المدن ، ولعل هذا التشابه ناجم عن وحدة الأصول التراثية في هذا المجال . ■ ■

نبذة تاريخية عن التداوي بالأعشاب والعقاقير

دأب الإنسان ، ولا يزال مستمراً في دأبه ، منذ أن أهبط إلى الأرض ، على السّعْي في سبيل توفير مأكله ، وكسائه ودوائه ، ومسكنه الذي يأوي إليه . ولا ريب أن النباتات كانت ولا تزال تمثل أهم مصدر وفّر له احتياجاته . وكان الإنسان في بحثه عن النباتات ، وجمعه لها ، ليسد حاجته ، يتعرض للصواب والخطأ ، فبعض النباتات مُغَذٍّ مفيد ، وبعضها الآخر ضارٌ مهلك . وهكذا منذ حِقَبٍ موغلة في القدم ، سارت تجربة الصواب والخطأ عبر التاريخ البشري ، واهتدى الإنسان


داخل عطارة ابن عبّاس (الدوحة ـ قطر)


حانوت عطار (الدوحة ـ قطر)

بفطرته وخبرته إلى أنّ تناول نبات معين قد يزيل آلام معدته ، وأن نباتاً آخر ، وجده بالتجربة يشفيه من الصداع ، أو يخفف عنه آثار الحمى .

وبتجمع المعارف لدى الإنسان ، لجأ لتدوين هذه المعلومات ، **واهتمت الحضارات القديمة بتسجيل الوصفات الطبية . وقد حفظ ذلك في الوثائق البابلية ، والبرديات المصرية ، والدساتير الصينية ، والخبرة الهندية ، وفي كتب الحشائش والمادة الطبية الإغريقية .**

وبعد أن ظهر الإسلام ، ونشأ مناخ إسلامي ، غطى مساحات شاسعة من أرجاء المعمورة ، تكونت ثقافة وحضارة علمية جديدة ، نتج عنها تراث إسلامي ، ذو هوية مستقلة ، وشخصية متميزة الخصائص . وخلال العصور الإسلامية المتتالية ، نشأ الأطباء والعشابون ، وقد سموا بالعشابين لما يستخدمونه من أعشاب للتداوي ، ولم يكن هناك تخصص للطبيب وآخر للصيدلي ، بل كان العشاب أو الطبيب يقوم بتشخيص الداء ، ووصف الدواء وتحضيره .

ولعل أفضل مسرد تاريخي وأبسطه ، ما عرضه **داود بن عمر الأنطاكي المتوفى** ١٠٠٨هـ / ١٥٩٩م ، حيث يقول في تذكرته المشهورة ، **تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب**[1] : « وأول من ألف شمل هذا النمط ، وبسط للناس فيه ما انبسط ، **ديوسقوريدس** اليوناني في كتابه الموسوم بـ **المقالات في الحشائش** ، ولكنه لم يذكر إلا الأقل ، حتى إنه أغفل ما كثر تداوله ، وامتلأ الكون بوجوده كالكمون والسقمونيا والفاريقون ، ثم **روفس** فكان كلامه قريباً من كلام الأول ، ثم **فولس** فاقتصر على ما يقع في الأكحال خاصة ، على انه أخل بمعظمها كاللؤلؤ والإثمد ، ثم **اندروماخس** الأصغر ، فذكر مفردات الترياق الكبير فقط ، ثم رأس البغل الملقب **بجالينوس** ، وهو غير الطبيب المشهور ، فجمع كثيراً من المفردات ، ولكنه لم يذكر إلا المنافع خاصة دون باقي الأحوال ، ولم أعلم من الروم مؤلفاً غير هؤلاء ، ثم انتقلت الصناعة إلى أيدي النصارى ، فأول من هذب المفردات اليونانية ، ونقلها إلى اللسان السرياني **دويدرس** البابلي ، ولم يزد على ما ذكروه شيئاً ، حتى جاء الفاضل المُعَرِّب ، والكامل المجرب ، **إسحاق بن حنين** النيسابوري ، فعرب اليونانيات والسريانيات ، وأضاف إليها مصطلح الأقباط ، لأنه أخذ العلم عن حكماء مصر وأنطاكية ، واستخرج مضار الأدوية ومصالحها ، ثم تلاه **ولده حُنَين** ، ففصل الأغذية من الأدوية فقط ، ولم أعلم من النصارى من أفراد هذا الفن غير هؤلاء ، أما النجاشعة فلهم كثير من الكُنّاشات . ثم انتقلت الصناعة إلى الإسلام ، وأول واضع فيها الكتب من هذا القسم ، الإمام **محمد بن زكريا الرازي** ، ثم مولانا الفرد الأكمل ، والمتبحر الأفضل الأمثل ، **الحسين بن عبدالله بن سينا** ، رئيس الحكماء ، فضلاً عن الأطباء ، فوضع الكتاب الثاني من **القانون** ، وهو أول من مَهَّد لكل مفرد سبعة أشياء ، وأخَلَّ بالأغلب ، إما لاشتغال باله ، أو لعدم مساعدة الزمان له ، ثم ترادف المصنفون

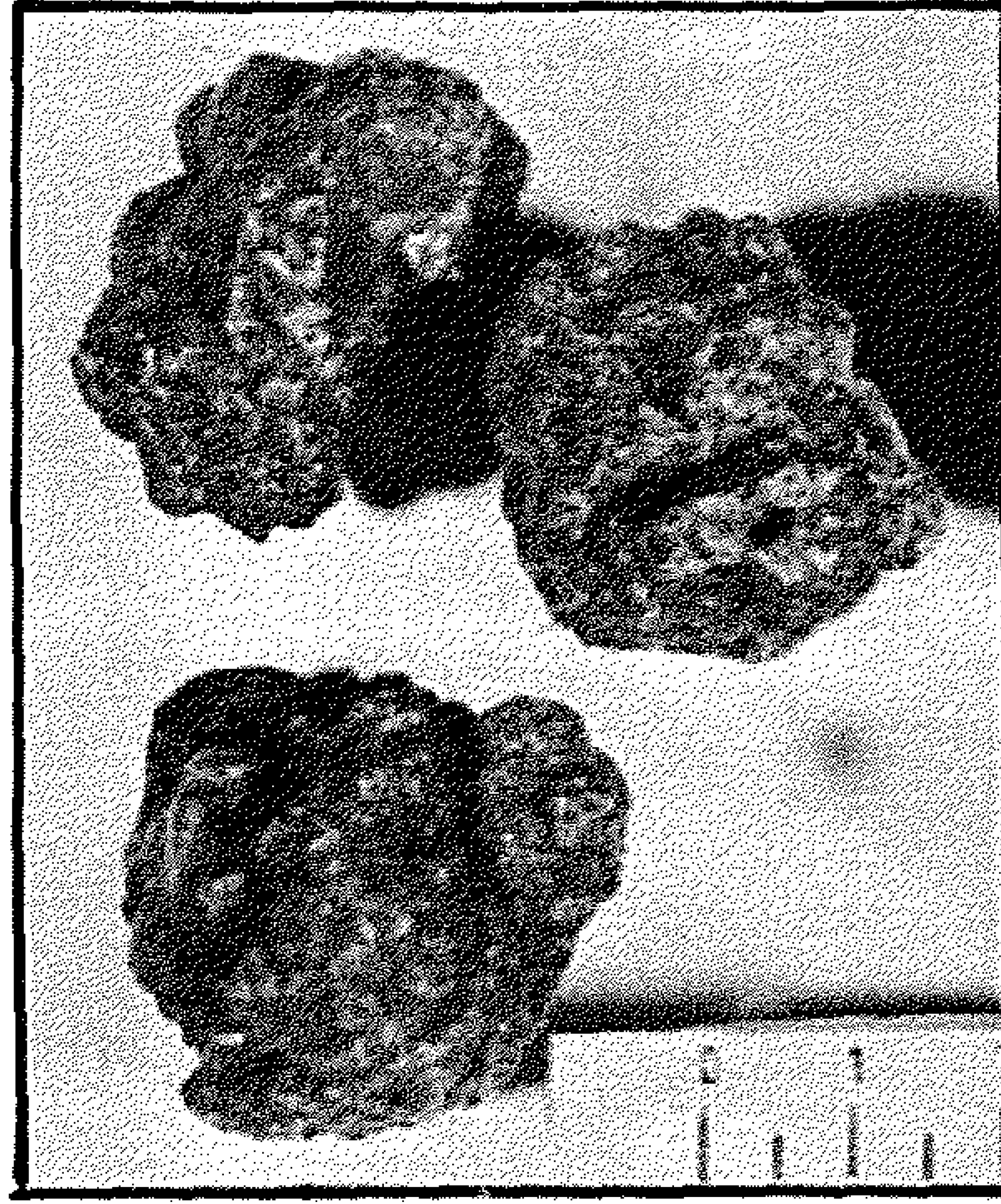


على اختلاف أحوالهم ، فوضعوا في هذا الفن كتباً كثيرة ، من أجلها مفردات **ابن الأشعث** ، **وأبي حنيفة** ، **والشريف بن الجرار** ، **والصائغ** ، **وجرجس بن يوحنا** ، **وامين الدولة** ، **وابن التلميذ** ، **وابن البيطار** ، **وصاحب ما لا يسع جهله** ، وأجلّ هؤلاء الكتب ، الكتاب الموسوم **بمنهاج البيان** ، صناعة الطبيب الفاضل ، **يحيى بن جَزْلة** رحمه الله تعالى ، فقد جمع المهم من قسمي الأفراد والتركيب ، في ألطف قالب ، وأحسن ترتيب ، وأظن أن آخر من وضع في هذا الفن الحاذق الفاضل **محمد بن علي الصوري** » .

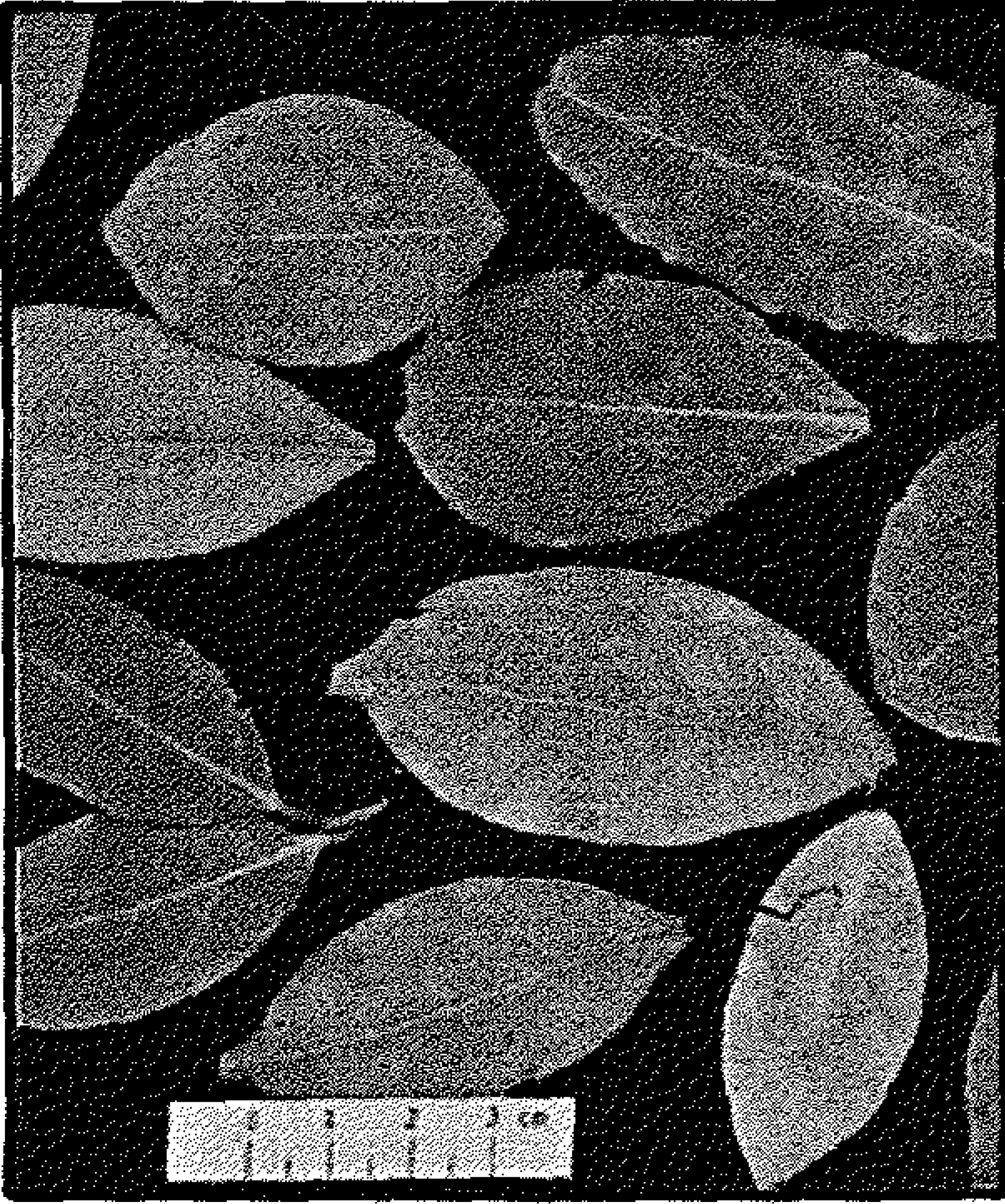
مصنفات العلماء المسلمين في العقاقير

بين أيدينا الآن مئات المصنفات التي كتبها العلماء المسلمون عبر العصور الإسلامية ، والتي تهتم بالطب والصيدلة ، وبالأدوية المفردة والمركبة والأقرابازين وغير ذلك ، بالإضافة إلى مئات المخطوطات التي لمّا تحقق حتى الآن ، وتضم هذه المصنفات أسماء لمئات من الأنواع النباتية الطبية والعقاقير التي استعملت وجربت في العلاج .

ولا شك أن المسلمين هم واضعو أسس فن الصيدلة ، وأول من اشتغل في تحضير الأدوية ، فضلاً عما استنبطوه من الأدوية الجديدة ، وأنهم أول من ألف الأقرابازين على الصورة التي وصلت إلينا ، وقد كانوا



مـرّ



لاورل

يعتمدون على الأقرابازين في البيمارستانات ودكاكين الصيدلة ، بل إنهم أول من أنشأ حوانيت الصيدلة على هذه الصورة ، ومن أقرب الشواهد على سبقهم أسماء العقاقير التي أخذها الإفرنج عن اللغة العربية ، أو عن الفارسية ، والهندية التي عربت .

ومؤلفات علماء العرب والمسلمين في مجال الطب والصيدلة ، ظلت مرجعاً هامًّا للدارسين في أوروبا اللاتينية ، تقول **زيجريد هونكه**(٢) : « قبل ٦٠٠ عام كان لكلية الطب الباريسية أصغر مكتبة في العالم ، لا تحتوي إلا على مؤلف واحد ،

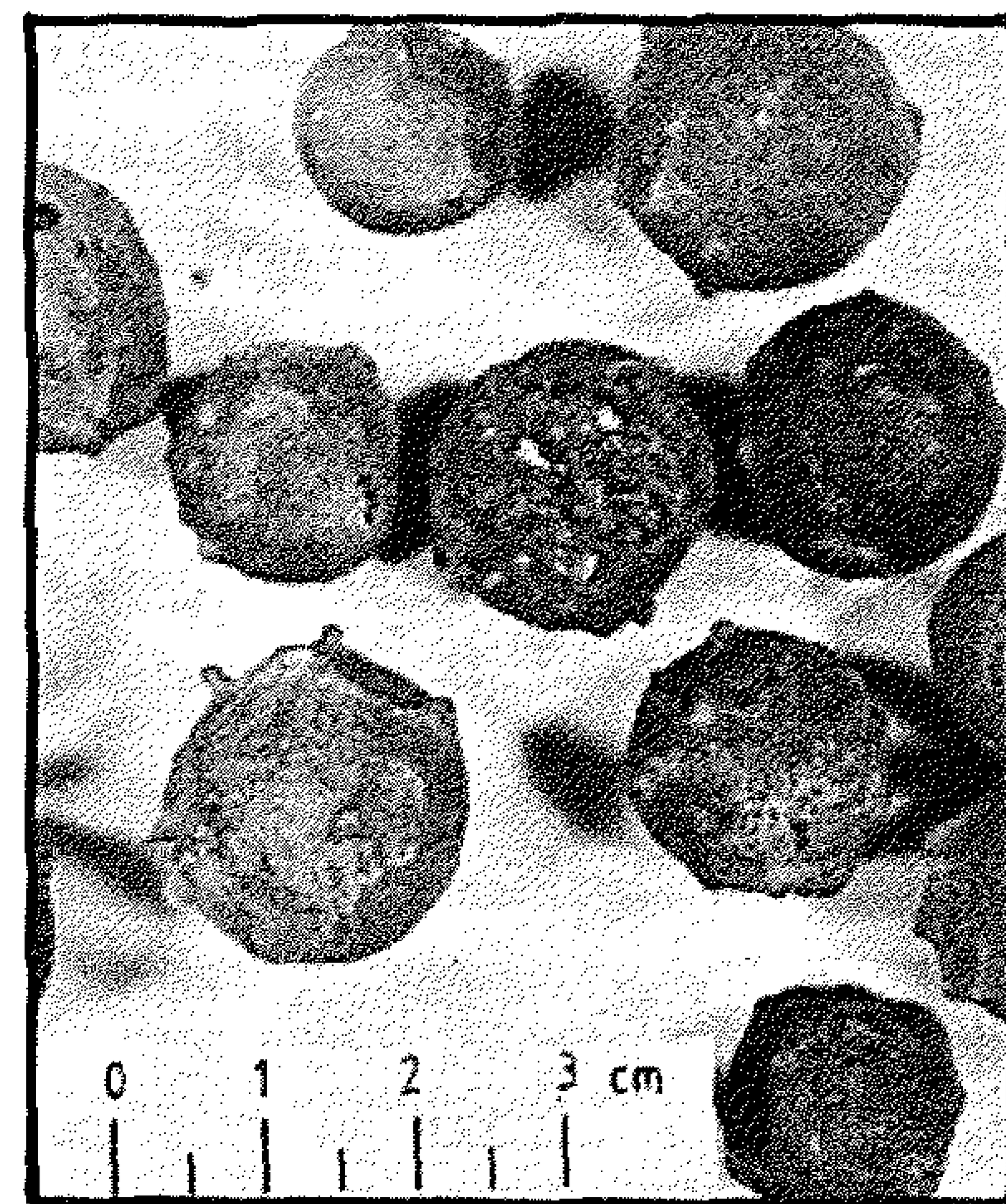
وهذا المؤلف كان لعربي كبير هو **أبوبكر الرازي** ، وكان هذا الأثر العظيم ذا قيمة كبيرة ، بدليل أن ملك النصرانية الشهير **لويس الحادي عشر** اضطر إلى دفع اثني عشر ماركاً من الفضة ومائة تالر من الذهب الخالص لقاء استعارة هذا الكنز الغالي ، رغبة منه في أن ينسخ له أطباؤه نسخة يرجعون إليها إذا ما هدد مرض أو داء صحته أو صحة عائلته .»

وقد ترجم العديد من مصنفات العلماء المسلمين إلى اللاتينية وغيرها من اللغات ، ولا غرابة أن كتاب **القانون في الطب** لابن سينا ، مثّل المرجع الرئيس لطلاب الطب في أوروبا عبر عدة قرون ، وقد ترجم عدة مرات إلى اللاتينية .

وهناك العديد من مصنفات العلماء المسلمين ، التي ترجمت إلى اللاتينية وطبعت في أوروبا ، قبل أن تحقق أو تطبع بالعربية .

ومن الطريف أن بعض العلماء المسلمين قد كتب عديداً من المصنفات تفيد مناسبات خاصة ، مثل **ابن الجزار** ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، المعروف بابن الجزار ، المتوفي ٣٦٩هـ / ١٠٠٥م ، الذي ألف كتاباً ينفع المسافرين هو **زاد المسافر وقوت الحاضر**(٣) ، وكتاباً في طب الأطفال أسماه **سياسة الصبيان وتدبيرهم**(٤) ، وآخر في **طب المشايخ** !! ، وغيره في **طب الفقراء** .

ولقد وضع العلماء المسلمون ،



عفص



مغات


صبر

بمنهج علمي سليم ، كيفية جمع النباتات لاتخاذها أدوية ، ومواعيد ومواسم جمعها ، وطرق حفظها ، وشرائط تجريبها ، انظر كتاب : القانون في الطب لابن سينا(٥) .

والحديث عن مصنفات العلماء المسلمين طويل ، لا تسع له مثل هذه الدراسة ، لكنه من الواضح أن ما ذكروه من نباتات وعقاقير تعدى المئات من الأنواع ، لا يزال موجودًا ومنتشرًا في البلدان التي غطتها الدولة الإسلامية . وما برح كثير من الناس في الدول المختلفة يستعملونه في التداوي ، والنباتات والعقاقير التي نجدها في محلات العطارين ، ما هي إلا أمثلة من هذه الأنواع ، بل إن كثيراً منها أصبح ضمن المواد الدستورية في كثير من دساتير الأدوية العالمية الحديثة ، وتلك الدساتير تحدد مواصفات العقار ، ومكوناته وآثار هذه المكونات على الجسم البشري ، وقدر الجرعات اللازمة للعلاج . والعطارون اليوم يمثلون امتداداً لهذا التراث القديم ، الذي لعب دوراً كبيراً في تقدم الحضارة الأوروبية في أوروبا اللاتينية . بل إن العطارين حتى يومنا هذا يفيدون من عديد من المصنفات التي وضعها العلماء المسلمون . وتمثل هذه المصنفات دساتير الأدوية لهم . وكثير من هذه المصنفات وضع ليلائم هذا الغرض ، فبعض المصنفات مثل كتاب **المعتمد في الأدوية المفردة** للملك المظفر(٦) ، يمثل دستوراً دوائيًا يلبي حاجة الطبيب الذي يزاول المهنة عملاً ، لا الباحث الذي يعنى بتطور تاريخ المادة . وكتاب **منهاج الدكان ودستور الأعيان الذي وضعه كوهين** العطار ، وعميد الصيادلة في أيام الأيوبيين في القاهرة **المتوفى ٦٥٨ هـ / ١٢٥٩م**(٧) ، والكتاب دستور الصيادلة يومئذٍ ، ولا يزال العطارون يستعملونه حتى اليوم في وصفاتهم ، وقد طبع خمس طبعات في القاهرة منذ ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠م .

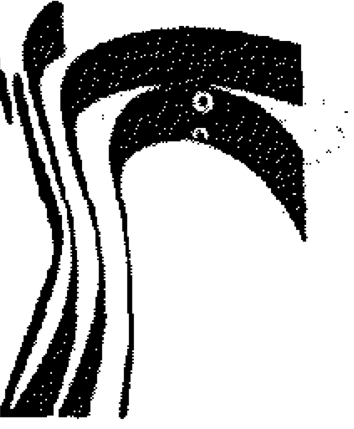
وهذه النبذة المختصرة عن تاريخ التداوي بالأعشاب والعقاقير ، وعن مصنفات المسلمين ، تبين بوضوح امتداد الجذور إلى أعماق بعيدة ، ومدى امتداد التراث القديم وبقاء أثره حتى يومنا هذا .

حانوت العطار

وحانوت العطار - رغم ضيقه في معظم الأحيان - يكتظ بالمئات من الأعشاب والعقاقير ، التي يضعها العطار في صفائح ينسقها على رفوف كثيرة ، وقد يُحِلّ محلها أدراجًا ذوات أشكال مختلفة مميزة ،

ويكتب على صفائحه أو ادراجه أسماء ما بها من عقاقير ، وغالباً ما تكون الكتابة بخط واضح لافت للنظر ، وهناك ما يضعه العطار في أوانٍ زجاجية ، صُفَّت في عرض جذاب ، تحوي الغالي والنادر من العقاقير ، وأمام حانوته يعرض عشرات العقاقير ، في جوالات مفتوحة ، تعطى شكلًا جذاباً ،

بألوانها الزاهية ، وطريقة تنسيقها اللافتة ، فالعطار يَرُصُّ فيها أوراق السنامكّي ، والعشرق ، واللاورل ، وقطع القرفة ، والدار صيني ، وريزومات الزنجبيل ، والكركم ، والخلنجان ، وثمار



جوزة الطيب والعنّاب ، كل هذا يرتبه بطريقة تدعو للإعجاب .

وإلى جوار الميزان الكبير ، نجد ميزاناً أكثر حساسية ، يزن العطار عليه الغالي من العقاقير والعطور ، كما يضم حانوت العطار مطحناً ، وقد يكون أمام دكانه مَعْصَرة للزيت ، أو مَحْمَصة للبذور .

وعادة ما يعرض العطار التوابل ، والأفاويه ، والعقاقير الشائعة الاستعمال ، ـ التي تعرفها ربَّةُ البيت عادة ـ أمام متجره ، أما العقاقير قليلة الاستعمال ، والتي تستعمل في التداوي بجرعات محدودة ، فإنه يحتفظ بها داخل محله .

ما يقدمه العطار

وفي كثير من الأحيان ، لا تقتصر مهمة العطار ووظيفته على بيع الأعشاب والمساحيق وبعض المواد الكيميائية والعطور ، بل إنه يقوم كثيرًا بتحضير مخاليط من بعض هذه العقاقير ، ليُكَوِّن أدوية مركبة ، بناء على وصفات ، تعتمد في كثير من الأحوال على كتب الأدوية التي خلفها العلماء المسلمون ، أو على خبرة يتوارثونها ابنًا عن أب عن جد ، ولعل أهم المصادر التي يعتمد عليها العطارون في البلاد العربية ، كتاب **ابن البيطار ، والتذكرة للأنطاكي ، ومنهاج الدكان لكوهين العطار** .

ولا شك أن للعطارين القدامى خبرات مَكَّنَتْهُم من عمل قراطيس طبية مفيدة . وبعض العطارين المتمرسين يقومون بتحضير الأمزجة ، وتركيب الأدوية السائلة والمركبة ، مثل شراب الجلّاب وشراب الورد ، ويحضرون الجوارشنات التي تساعد على الهضم ، والسُّفُوف ، والمروخ ، واللعوق ، والسعوط ، والتِّرْيَاق ، وشراب السُّعال ، ويذيبون بعض المواد في الزيت ، لتحضير الدهانات التي تشفي الجروح والحروق والقرحات ، واللَّبخَات التي تزيل الورم والألم .

ولا تقتصر مهمة العطار على تحضير الأدوية المفردة والمركبة ، بغرض العلاج والتداوي من العلل والأمراض ، بل إنه يقوم بتحضير بعض مستحضرات التجميل ، من دهانٍ للوجه ، وحُمْرة للخدّ ، وكحل للعينين ، وصبغ للشعر . بل إن الوصفات التي يقدمها العطارون للتسمين والتخسيس وتقوية الناحية الجنسية ، أصبحت أهم ما يجذب كثيرًا من العملاء للتردد على محلات العطارين وحوانيتهم . ويؤكد ذلك اكتظاظ هذه المحلات بالرواد من جميع المستويات والأجناس ، ولكلٍّ بُغْيَتُهُ ومَطلَبه ، والعطار كفيل بذلك ، سواء عن علم أو عن غير علم . ومن الأمور المألوفة أن ترى رجلًا أو سيدة ، يعرض ما أصابه من مرض على العطار ـ أو **بائع الحشائش** كما يسمّى في تونس وبعض بلدان المغرب العربي ـ ويَدْلُف العطار إلى متجره ، ويجمع من كل صندوق ما يرتئيه ، ويقدمه دواءً للمريض .

وفي بعض الأحايين ، يعتمد العطار على خرافات أو تكهنات ، ليست لها أسس علمية ، فهناك بعض الوصفات التي يقدمها العطارون وتتنافى مع الإدراك السليم ، بل إنه قد يصف البخور وموادّ تصنع منها الأحجبة ، لطرد الأرواح الشريرة ، رغم علمه بعدم جدواها ، إلا أنه يعتقد في أثرها النفسي في إنعاش الحالة النفسية ، ورفع معنويات المريض ، مما قد يساعد أحياناً على الشفاء .

العقاقير في حانوت العطارة

سبق وأشرنا إلى احتواء حانوت العطار على كثير من العقاقير ذوات الأصول المختلفة ، من نباتية وحيوانية ومعدنية ، وأن هناك نسبة عالية من هذه العقاقير تشترك فيها محلات العطارة في أنحاء الوطن العربي ، وبدهي أن استعراض هذه العقاقير أمر ليس باليسير ، ولا تكفي هذه الدراسة له ، وعرضها في مجموعات أو تصنيفها أمر أكثر صعوبة ، فنظم تقسيم العقاقير متباينة ، فقد تقسم حسب أصلها ، وحسب عضو النبات الذي أخذت منه ، أو تقسم نباتيًّا إلى فصائل وأجناس ، أو تقسم حسب التركيب الكيميائي للمادة الفعالة . وقد اتخذ المؤلفون في علم العقاقير هذه المناهج المختلفة في تصنيفها ، فاتبع كل مؤلف ما يراه من هذه الأنظمة ، انظر : [٨ ، ٩ ، ١٠] .

وفي هذه الدراسة سنعرض لتصنيف هذه العقاقير بطريقتين : الأولى حسب الجزء المستعمل من النبات ، والثانية حسب استعمال العقَّار .

أنواع العقاقير حسب الجزء المستعمل

وتصنيف العقاقير على هذه الطريقة

اتبعه عديد من العلماء المحدثين في كتابتهم عن العقاقير والنباتات الطبية، وفي دراستنا الحالية نعتبر أن هذه الطريقة أيسر الطرق للتعرف على العقار، حيث إن مستعمل العقار يستطيع أن يميز بين الساق والجذر والورقة والقلف والخشب والثمرة والبذرة وإفراز النبات، كما أن المستعمل للعقار في محلات العطارة لا يهمه شكل النبات العام كثيراً، فهو لا يراه في حانوت العطار، بقدر ما يهمه شكل وخصائص الجزء المستعمل. كما أن تصنيف العقاقير حسب المواد الكيميائية الفعالة، يضفي على التصنيف صبغة كيميائية لا يهتم بها سوى المتخصصين.

والعقاقير الموجودة في محلات العطارين في الوطن العربي يمكن تصنيفها على النحو الآتي[١١].

أولاً : الأصباغ والراتنجات والإفرازات والعصارات النباتية :

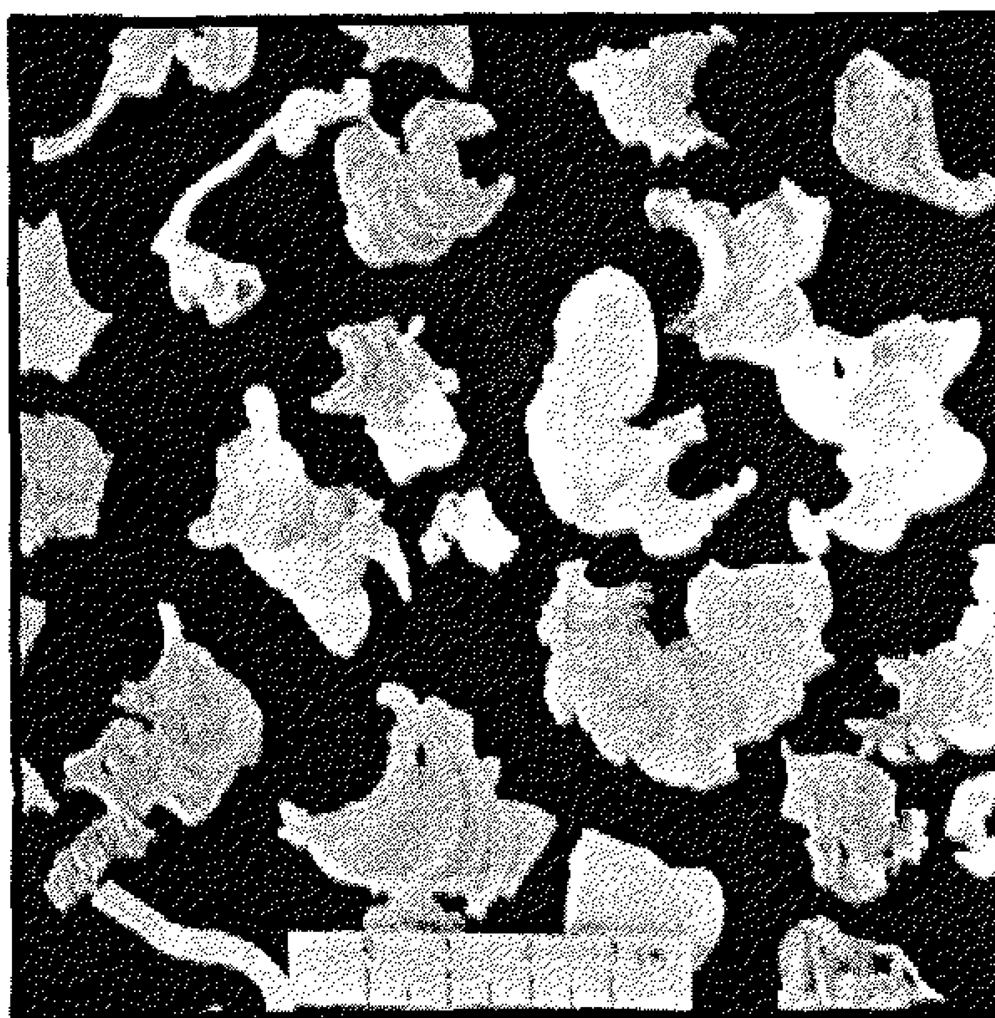
مثل : اللبان (الكندر)، الصَّبِر، المصطكى، اللبانة المغربية، المُرّ، الكثيراء، العنزروت، الصمغ، المَيْعة، الجَاوي، الجَاوْشير، الأُشَّق.

ثانيًا : أعضاء النبات الأرضية من جذور و ريزومات و درنات وأبصال :

مثل : الخولنجان، الزنجبيل، عرق السوس، عود الصليب، الفاوانيا،



كينا



كثيراء بيضاء

القُسْط، الكركم، خميرة العرب (اللحلاح)، المغات، الرَّوانْد، السَّحْلَب، السِّواك، الفُوَّه، الجنطيانا، عرق الأنجبار، عرق إيكر.

ثالثًا : الثمار والبذور :

مثل : جوز الطيب، حَبُّ الرشاد (الثُّفَّاء)، الحبة الخضراء، الحبة السوداء، حَرْمل، حُلْبة، حنظل، خردل، خروع، خلة، خيار شَنْبَر، رُمَّان، سمسم، شمر (حبة حلوة)، عرعر، عناب، الفلفل الأبيض والفلفل الأسود، فوفل، قرظ، كراوية، كسبرة، كشمش كابلي، كمون، كمون كرماني، محلب، نخوة هندي، هال (الحبهان)، إهليلج، ينسون.

رابعًا : الأوراق - وحدها أو مع جزء آخر - :

مثل : الآس، البردقوش، الحَرْجَل، الحناء، السدر، السنامكى، الصعتر، المريميّة، النعناع، العشرق، الأورل.

خامسًا : الأزهار أو أجزاء منها :

مثل : البابونج، التِّليو، الخُزَامى، الزعفران، العُصْفُر، القرنفل (المسمار)، الكركدية، الورد.

سادسًا : النبات الكامل أو معظم العشب :

مثل : الإذخر (الحلف بر، المحزيب)، الأُشنه، البقدونس، الجَعْدة، السَّكران، الأشياح، القيصوم، القنطريون، كف مريم.

سابعًا : القلف الذي يحيط بسيقان النبات :

مثل : القرفة، الدارصين، الكينا، ساسفراس، غطى طرشى.

ثامنًا: الخشب :

مثل : الخشب المرّ، العود، الصَّندل.

تاسعًا : منتجات مختلفة :

مثل : ، العَفْص وعنوق الكريز.

وتُتَّخَذُ أسماء مختلفة لهذه العقاقير، حتى في البلد الواحد، لكننا ذكرنا أكثرها شيوعًا، وبعض هذه الأسماء عربي الأصل، وبعضها الآخر قد يكون



فارسيًّا ، أو هنديًّا ، أو بنغاليًّا أو سنسكريتيًّا أو يونانيًّا . ونرجو أن نوفق في دراسات مقبلة في تدارس أسماء ومسميات هذه العقاقير ، وأماكن وجودها وانتشارها ، وصفاتها ، ومكوناتها الفعالة ، واستعمالاتها .

أنواع العقاقير حسب استعمالها

إن تصنيف العقاقير حسب استعمالها لم يدرج العلماء على اتباعه ، إنما نضعه هنا محاولين تبسيط التعرف على العقاقير ، وإن كان هذا التصنيف يشوبه بعض العيوب ، فقد يكون للعقار أكثر من استعمال ، ولذلك سنضطر إلى وضع أقسام ذوات استعمالات مختلفة تحت قسم واحد . ورغم أنه تصنيف بدائي إلا أنه ييسر التعرف على طبيعة العقاقير ، وقد قدم **حسن عبدالسلام**(١٢) تصنيفاً للعقاقير على هذا النحو :

أولاً : العقاقير والعطارات المُرَّة :

مثل : الخشب المر ، والكينا ، والراوند ، والجوز المقيىء ، والصبر ، والبابونج ، والكسكرة ، وهذه العقاقير تنبه الغدّة اللعابية ، وتزيد من إفرازاتها ، كما أنها تنشط المعدة وتزيد من عصارتها ، وبذا فإنها تدخل في الأدوية الفاتحة للشهية ، وبعضها يحتوي على تاتينات (عفصيات) وهي مواد قابضة تسبب الإمساك ، وبعضها الآخر يساعد على طرد الغازات .

ثانيًا : التوابل والأفاويه :

ومنها **التوابل العطرية** مثل الشمَّر (حبة حلوة) والبهار والزنجبيل والقرنفل (المسمار) وجوز الطيب ومنها، البسباسة والكراوية واليسون . **ومنها الأعشاب** مثل النعناع والعتر والصعتر والبردقوش والمريمية ، **ومنها الحار** مثل الفلفل الأسود والأبيض ، والفلفل الأحمر والشطة .

ثالثًا : البلاسم :

وهي مواد راتنجية صمغية ، يستعمل بعضها في البخور ، ومنها اللادن والكندر ، والجاوي والميعة ، والمرّ والحنتيت ، والأشق (أنا وشق) وبيرو .

رابعاً : العطارت المسهلة والملينة :

مثل : الصبر والكسكرة والعشرق والسنامكي والراوند وزيت الخروع وخيار شنبر .

خامسًا : العطارات القابضة :

مثل ، خشب الكينا ، وقشور القرفة وأوراق الشاي والعفص وقشر الرمان .

سادسًا : العطارات المنومة والمخدرة

مثل : الداتورة والبلّادونا والسكران

سابعًا : عطارات متنوعة :

مثل : عرق السوس والزعفران والكركم والعصفر .

ثامنًا : عطارات معدنية :

مثل : كبريت العامود ، والنطرون والبورق والشب والمانيزيا والتوتيا .

تاسعًا : أنواع المربيات والخلطات المغذية

أمثلة من العقاقير في حانوت العطار

١ - **العشْرق** (Cassia Italica) : ويطلق اسم السَّنا أو السنامكى على نوع آخر هو (Cassia Senna) ، وتستعمل أوراق وثمار النبات مُسْهِلاً ، والنباتان من النباتات الطبية المشهورة في البلاد العربية ، ويستعملان منذ قرون عديدة ، وهما نباتان دستوريان تستخرج منهما الأدوية الحديثة لنفس الغرض الذي تستعمل من أجله في الطب الشعبي .

٢ - **الحَبَّة السَّوداء** ، «حَبَّةُ البركة ، الشونيز» (Nigella Sativa) : وتستعمل البذور السوداء اللون في حالات الكحة والربو والمرارة والكبد . وقد ورد ذكر هذا النبات في حديث نبوي شريف . فقد روى البخاري في كتاب الطب - باب ٧ - عن أبي هريرة رضي الله عنه أنه سمع رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول : في الحبة السوداء شفاء من كل داء إلا السَّام ، قال ابن شهاب : والسام الموت ، والحبة السوداء الشونيز(١٣)

٣ - **الجعْدة** (Teucrium Polium) : ويقدمه العطارون ضمن وصفاتهم لمرضى البول السُّكري .

٤ - **الصَّبر** (Aloe Vera) : وهو العصارة المجففة لنبات الصبار ، ويؤتى به من

سومطرة واليمن . ويستعمل الصَّبر مليناً ، وتحاميل في حالات البواسير : وقد ورد ذكر الصبر في حديث نبوي شريف ، فقد جاء في صحيح مسلم ـ كتاب الحج ، باب ١٢ ، حديث ١٢٠٤ ـ عن عثمان بن عفان رضي الله عنه ، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم في الرجل إذا اشتكى عَينيه وهو مُحْرِم ، ضمدهما بالصبر[١٤]

٥ ـ جوزة الطيب (Myristica Fragrans) : وقد تستعمل بعض أجزاء الثمرة التي تعرف بالبَسْبَاسة . ولهما رائحة عطرية . وتستعمل جوزة الطيب مقويًا للأعصاب ، ومحسناً لمذاق الأطعمة .

٦ ـ الكُنْدُر ، « **اللبان الدَّكر** » ، (Boswellia Carteri) : وهو إفرازات راتنجية عطرة الرائحة ، ويستعمل منقوعه لطرد البلغم والكحة ويضعف الحموضة .

٧ ـ الحنظل « **الشَّرى** » ، (Citrallus Colucynthia) : وهو نبات صحراوي ، ثماره الغضة شديدة المرارة ، ولها خطورتها ، ويستعمل اللب بعد جفاف الثمرة مُسْهلاً شديداً ، أو تحاميل في حالات البواسير .

٨ ـ كَفُّ مريم (Anastatica Hierochuntica) : وهو نبات صحراوي منتشر في صحارى الوطن العربي ، ويستعمل منقوعه مقوياً لعضلات القلب ، ويشرب عند الوضع .

٩ ـ الزَّعفران (Crocus Sativus) : ويستعمل من النبات الأجزاء المجففة من المياسم والقلم ، ويستعمل لإضفاء اللون والطعم للمأكولات والأشربة ، ويضيفه العطارون في قراطيس مختلفة ، ويستعمل مُفْرِحاً للقلب ، ومدرًّا للحيض ، وفاتحاً للشهية .

١٠ ـ الهال « **الحبهان** » (Elettaria Cardamomum) : وتحتوي بذوره على زيوت عطرية طيارة ، وتستعمل لتطييب طعم الأطعمة والأشربة ، وله صفات مسكنة للمغص المعوي ، وتنشيط الهضم ، وتنبيه القلب ، وضد التشنج ، والتخمة ، وانحباس الطمث ، والضعف الجنسي .

١١ ـ الزنجبيل (Zingiber Officinale) : وهو من العقاقير الدستورية ، ويستعمل لتطييب الطعام ، وهو طارد للغازات ، وفاتح للشهية ، ويدخل في بعض أدوية توسيع الأوعية الدموية ، وزيادة العرق ، والشعور بالدفء والحرارة ، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم .

١٢ ـ التمر هندي، « **الحمر** » (Tamarindus Indica) : ويستعمل منقوع ثماره لمنع العطش والحموضة في المعدة ، وكمليِّن .

١٣ ـ بزر خِلَّة (Ammi Visnaga) : وتستعمل الثمار لعلاج حصى الكلى وتوسيع الحالب ، وتستخرج منه مواد تدخل في تحضير عدد من الأدوية الحديثة .

١٤ ـ خيار شنبر (Cassia Fistuloa) : ويستعمل لُبُّ الثمار مُلَيِّنًا ، ويطهر الأمعاء والقولون .

١٥ ـ القرنفل ، «**المسمار**» (Eugenia Aromatica) : وهو مقوٌّ للمعدة والأسنان ، ويضاف إلى الأطعمة والأشربة لتطييب نكهتها .

١٦ ـ قشر الرمَّان (Punica Granatum) : وهو قابض للإسهال ونزف الدم ، لما يحتويه من تانينات « مواد عفصية »

وبالإضافة إلى الأدوية المفردة ، التي يقدمها العطار ، فإنه يقدم وصفات من الأدوية المركبة ، التي تضم أكثر من عقار ، ويخلطها بنسب معينة ، وللأسف تختلف هذه النسب حسب توفر العقاقير ، وارتفاع أسعارها ، ففي حالة **الرُّعاف** ، والنزف من الأنف يُوصف **القَرَظ** ، وهو ثمار السَّنط ، والأنواع القريبة منه ، وفي حالات **الكحة والربو** ، يقدم العطار وصفة تتكون من عرق السوس «عود حلو» والحبة السوداء «حبة البركة» وبذر الكتان ، واللبان الدكر ، والمحلب والتليو وبزر الخلة .

ويصف العطار دواء **للإسهال** ، يتكون من قرظ وزهر بابونج وقشر رمان ونخوة هندي ، وللالتهاب عرق النسا يقدم وصفة تضم بذر الحرمل وحبة البركة والقرنفل «المسمار» والصبر[١٥] .

ولا تقتصر وصفات العطار على العقاقير ذوات الأصول النباتية ، إنما تضم **عقاقير معدنية** ، ففي حالات **الجرب** يصف كبريت العمود (Sulpher) ، الذي يعجنه بزيت الزيتون ، ويدهن به .

وتَعَدَّت وصفات العطارين ، وقراطيسهم الطبية ، الأمراض العضوية وعلاجها ، إلى تقديم وصفات للأرق ، والضيق النفسي ، فيعطون لذلك وصفات تضم الينسون وزهور البابونج والزعفران .

مشكلات استعمال العقاقير من حانوت العطار

لا شك أن أكثر العقاقير الموجودة لدى العطارين ، والتي جمعت من بلدان عديدة عربية وغير عربية مثل الهند وإيران وتركيا وجنوبي أوروبا ، وهي البلدان التي

ضمتها الدولة الاسلامية في وقت ما ، أو لا تزال إسلامية . هذه العقاقير قد جُرِّبت عبر قرون من الزمان ، وأثبت الكثير منها أثره الفعَّال في علاج الأمراض ، وبعضها يعد ضمن المواد الدستورية في دساتير الأدوية العالمية ، إلا أنه ينبغي أن نعلم أن هناك مشكلات تعترض استعمال هذه العقاقير التي تباع لدي العطارين ، نفصلها على النحو الآتي :

أولاً : كمية المواد الفعالة في العقار

كل عقار يتميز بوجود قدر معين من المواد الفعالة ، إذا ما تم جمعه في موسم معين ، وقد لا نضمن أن جمع العقار تَمَّ طبقاً لهذه المواصفات ، لا سيما وأنه لا تُجرى دراسة لتحديد كمية المادة الفعالة ونسبتها في العقار . وهناك عقاقير كثيرة ينبغي أن تجمع في وقت معين من العام أو من اليوم ، أو عند طور معين من أطوار حياة النبات ، حتى يكون بها من المواد الفعالة الكفيلة بإحداث الأثر المطلوب في العلاج . وهناك احتمال أن تكون النباتات والعقاقير لدى بعض العطارين لا تنطبق عليها هذه المواصفات .

ثانيًا : كيفية تخزين العقار عند العطار وفترة تخزينه

وكيفية تخزين ، وفترة التخزين للعقار من الأمور الهامة ، فلكل عقار كيفية معينة لتخزينه ، فقد يؤدي تعرضه للرطوبة ، أو لدرجات حرارة مرتفعة ، أو للضوء والشمس ، إلى إحداث نقص في قدر المواد الفعالة فيه . وطول فترة التخزين في بعض العقاقير مدعاة لنقص فاعلية العقار . وفي هذا الصدد نذكر أن العلماء المسلمين الأوائل ذكروا في مصنفاتهم طول الفترة التي يبقى فيها العقار محتفظاً بفاعليته .

ثالثًا : مقدار الجرعة اللازمة

وأهم مشكلة تجابه مستعمل العقاقير في محلات العطارة ، هي قدر الجرعة اللازمة ، فلا شك أن تناول أكثر من جرعة محددة ، أو الإسراف في استعمال العقار ، له آثاره الضارة ، وتختلف الجرعة من إنسان إلى آخر حسب عمره ووزنه وصحته العامة . ولذلك فإن تقدير الجرعة من الأمور الهامة ، التي لا يتقنها إلا المدربون من العطارين .

رابعًا : عدم المعرفة والغش

ومن المشكلات التي تعترض استعمال عقاقير العطارين ، عدم علم العطار ببعض الأنواع المطلوبة ، وإبدالها بما يتيسر له من عقاقير قد تكون غير مفيدة ، وفي ضوء نقص بعض العقاقير ، يَلجأ العطارون إلى إيجاد بدائل لها ، وقد يكون البديل مفيداً ، أو غير مفيد ، وقد يكون الإبدال عن قصد الغش .

وغش العقاقير ، خاصة المسحوقة منها ، بإضافة مواد رخيصة الثمن ، عديمة الأثر ، من الأمور المتوقعة في أحيان كثيرة .

خامسًا : تعدد أسماء العقار الواحد

لمعظم العقاقير أسماء متعددة ، ذوات أصول مختلفة ، بل إن العقار الواحد قد يكون له أكثر من اسم في البلد الواحد ، ولا شك أن هذه تسبب مشكلات ، فهذا التعدد في الأسماء يفسح المجال أمام استعمال بدائل غير مضمونة ، أو استعمال عقاقير في غير ما تفيد فيه . ونضرب مثلًا لتعدد الأسماء التي وردت في المعاجم ومصنفات العلماء المسلمين عن نبات مثل السَّحلَب ، فيطلق عليه الأسماء التالية : نبات السَّحْلب ـ خُصَى الكلب ـ خُصَى الثعلب ـ بُوزيدان مغربي ـ قاتل أخيه ـ الحي والميت ـ ذو الثلاث ورقات ـ طَرِيفُلن ـ عَجْمة ـ بَهَج ـ لَعْبة مُرَّة ـ عرق إنطِراب ـ مُسْتَعجلة(١٦) ، وقد حاول كثير من العلماء المسلمين مثل **ابن البيطار** في كتابه **الجامع لمفردات الأدوية والأغذية** جمع أسماء العقار المختلفة عند الحديث عن كل عقار(١٧) .

ورغم ما سبق ذكره من مشكلات تعترض استعمال العقاقير من حانوت العطار ، والتداوي بها ، إلا أن هناك بعض العطارين ذوي المعرفة الجيدة ، وذوي الأمانة والصدق ، مما يدعو للاطمئنان إليهم بدرجة كبيرة .

الخاتمة

إن ما وصلت إليه نتائج تحاليل العقاقير الحديثة ، يؤكد احتواء كثير من العقاقير التي يبيعها العطارون على عديد من المواد الفعالة ، ذوات الأثر الطبي الناجح في علاج عديد من الحالات المرضية ، ولا شك أن هذا يؤيد الدعوة إلى استعمال العقاقير الطبيعية ، أو المواد المفصولة منها ، دون استعمال المواد المصنعة كيميائيًا ، والتي ثبت أن لها آثاراً جانبية ، وهي دعوة انتشرت في أنحاء العالم ، ولاقت قبولاً لدى عديد من الناس في مختلف الدول . وإذا كان لنا هذا التراث الثَّر الغني . والمصنفات

التي كتبت عن النباتات الطبية والعقاقير ، فإن الأمر يحتاج إلى دراسات مستفيضة ، تهتم بهذا التراث ، وتستقصي مكونات وفعالية العقاقير الموجودة في محلات العطارين وبائعي الحشائش والنباتات الطبية . خاصة أن هذا التراث يضرب بجذوره إلى قرون عديدة . وفي عصر ما سمي بالنهضة الأوروبية نقل هذا التراث من الشرق إلى أوروبا ، حيث أفادوا منه الكثير . ولا شك أننا أولى بتراثنا ، خاصة أن هناك الكثير من النباتات الطبية التي تنمو في بلدان الوطن العربي .

المراجع

[١] الأنطاكي ، داود بن عمر ، تذكرة أولي الألباب ، والجامع للعجب العجاب ، المكتبة الثقافية ـ بيروت ـ لبنان ، بدون تاريخ .

[٢] هونكه ، زيجريد ، شمس العرب تسطع على الغرب ، ترجمة بيضون رسوكي ـ بيروت ـ ١٩٦٩م .

[٣] ابن الجزار ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، زاد المسافر وقوت الحاضر ، المقالات الثلاث الأولى ، تحقيق الدكتور محمد سويس والدكتور الراضي الجازي ـ الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٦م .

[٤] ابن الجزار ، أبو جعفر أحمد بن إبراهيم ، كتاب سياسة الصبيان وتدبيرهم : تحقيق وتقديم الدكتور محمد الحبيب الهيلة ـ دار الغرب الإسلامي ـ بيروت ١٩٨٤م .

[٥] ابن سينا ، أبو علي الحسين ، القانون في الطب ، طبعة جديدة بالأوفست عن طبعة بولاق ، دار صادر ، بيروت ـ بدون تاريخ .

[٦] الملك المظفر ، يوسف بن عمر بن علي بن رسول الغَسَّاني ، المعتمد في الأدوية المفردة ، صححه وفهرسه الأستاذ مصطفى السقا ـ دار القلم ـ بيروت ، بدون تاريخ .

[٧] الكوهين العطار، أبو المنى ابن أبي نصر، منهاج الدكان، ودستور الأعيان، في أعمال وتركيب الأدوية النافعة للأبدان ـ طبع بولاق سنة ١٢٨٧هـ.

[8] Fahmy , Ibrahim Ragab . 1932 . Pharmacognosy . Medicinal plants and their vegetable drugs - Cairo .

[9] Claus , Edward p. 1961 . Pharmacognosy . 4th ed . Lea & Febiger , Philadelphia .

[10] Boulos , L . 1983 . Medicinal Plants of North Africa . Reference Publications Inc , Michigan .

[١١] البتانوني ، كمال الدين حسن ، أسرار التداوي بالعقار ، بين العلم الحديث والعطار ، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، تحت الطبع .

[١٢] عبد السلام ، حسن ، بين الصيدلي والعطار ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣م .

[١٣] البتانوني ، كمال الدين حسن ، نباتات في أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، إدارة إحياء التراث الإسلامي ـ قطر ـ تحت الطبع .

[١٤] المصدر السابق .

[15] Ahmed , Salah ; Gisho Honda and Wataru Miki . 1982 . Herb drugs and herbalists in the Middle East . Inst . For the study of Languages and Cultures of Asia and Africa - Studia Culturae Islamicae - no . 8 - Tokyo .

[١٦] عيسى، الدكتور أحمد عيسى بك، معجم أسماء النبات، وزارة المعارف العمومية، مصر ـ المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٣٤٩هـ/ ١٩٣٠م.

[١٧] ابن البيطار ، ضياء الدين ، كتاب الجامع لمفردات الأدوية والأغذية ، القاهرة ، ١٢٩١هـ ، .


المأثورات
الشعبية


الدكتور عبد الحميد يونس

الإبداع الشعبي



من مقامات الحريري – أبو زيد أمام حاكم الرحبة

المصدر : فن التصوير عند العرب .



■■ غلب على الدارسين للأسس الجمالية للفنون أن يركزوا اهتمامهم على الفنان الذي اشتهر بما يصدر عنه من فن ، وقلما فكر المتذوق أو الدارس في تصور الإبداع بمفهومه الشعبي . والجمال ـ باعتباره قيمة إنسانية عليا ـ لم يعد الحكم عليه مقصوراً على مجرد البراعة الحرفية . ثم إن مصطلح « الفنون الجميلة » لا يعني التفوق أو الامتياز في العمل ، واقتران الجمال بالرفعة لا يكشف عن المقوّم الأول في الطاقة الإنسانية التي تتسم بالإبداع . ومن هنا أخرج الكثيرون من النقاد المأثورات الشعبية من إطار الفنون الجميلة أو الرفيعة التي تقوم بالإبداع ، والتي تكشف عن الحوافز الخاصة لكل أثر والمقومات التي تعكس الأسلوب المتفرد للفنان .

ومع هذا كله أثمرت الدراسات النفسية والاجتماعية الاهتمام بالمأثور الشعبي أو الفولكلور . ومما يدعو إلى الدهشة أن يحتفل الذوق العام بحلقة من حلقات المأثورات الشعبية ، وأن يصطلح على تسميتها وتمييزها بالإبداع الشعبي . ويغلب على الظن أن الخيال الشعبي هو الذي دفع إلى استخدام مصطلح « الإبداع » لأن هذا الخيال استوعب الخوارق للكائنات والأحداث .

ومن العجيب أن يغلب استخدام هذا المصطلح على المأثورات الشعبية بصفة عامة أو الآداب الشعبية بصفة خاصة في بعض الجامعات ، كما هو الحال في السويد ، وأصبح بعد ذلك يستوعب المأثور الشعبي الأدبي المتوسل بالكلمة ، كالحكايات والأغاني والأمثال والألغاز وبعض الظواهر التمثيلية وغيرها ■■

وامتاز الشعر في أدبنا العربي بمكان الصدارة ، وعدت الموهبة الشعرية من إلهام كائنات خارقة ، « **كالشياطين والجن** » . وكان من حُسن حظي أن أعرض لهذه الظاهرة . ومن المعروف أنه اعتقد أن لكل شاعر شيطانًا أو جنِّيًا ، وسجلت المصادر أسماء تلك الكائنات التي اقترنت أسماؤها بأولئك الشعراء ؛ وقيل : إن للأعشى « **مسحلاً** » ولبشار « **سنقناق** »[1] ونرى في الكثير من الروايات التي تعنى بالشعراء الأخبار أو القصص التي تتصل بعلاقة هذه الكائنات غير الإنسانية بالشعراء وما كان يدور بينهم من أحاديث .

وهذا يدل على الفصل بين الإبداع وبين الشاعر الذي يتلقى منه الإلهام . « **وكثيراً ما زعموا أن شيطاناً من هؤلاء الشياطين ظهر لواحد أو أكثر من معاصري الشاعر ، وقص عليه أنه هو صاحب الشعر وربه ، وأن فضل الشاعر ينحصر في مجرد تلقيه وحفظه وإلقائه** »[2] .

وأقدم مَعْلم في تأريخ الشعر هو النظرة إلى الإبداع باعتباره ترديداً مباشراً لما أوردته الأساطير اليونانية القديمة عن « **ربات الشعر** » في مواضع كثيرة ، وجعلتهن موكلات بالفنون الحرة بعامة والنشيد والغناء بخاصة . وقد صورهن **هوميروس** يغنين للآلهة صحبة **أبولون** .



وكان اليونان يعتقدون أن ربات الشعر هؤلاء من ملهمات الشعراء ، ومعلماتهم القصيد وما ينبغي له . وربما ذُكرت إحداهن على أنها القائمة بالعملين جميعاً ، ولكن شيئاً محققاً لم يُروَ عن عددهن وأسمائهن . ومن حقنا أن **نزعم أن عبادة ربات الشعر دخلت بلاد اليونان مع اليونان أنفسهم وتحولت معهم ناحية الجنوب**[3] .

وأعظم شاهد على الإبداع الشعبي هو « **إلياذة هوميروس** » وكل من يتتبع الروائع العالمية في الأدب يذكر هذه الملحمة التي لا يزال لها مكانها في التراث الحضاري . ولا نريد أن نطيل في سيرة هذا الشاعر اليوناني القديم ، ويكفي أن نفيد من الدراسات الكثيرة عن سيرته ، فقد كثرت الآراء والأحكام . وفي القرن العشرين انتهى أولئك وهؤلاء إلى أن هذه الشخصية كان لها واقع في الحياة اليونانية ، وأنها عاشت في القرن الثامن قبل الميلاد[4] في آسيا الصغرى ، وأنه تجول في كثير من المدن واجتذبته اليونان ، وتنقل بين أرجائها ينشد الشعر . ومن هنا نجد من بعض ما اشتهر من سيرته أنه قضى جانباً من عمره شاعراً جوالاً ، وأنه كان يُغني في دور الأثرياء في جزيرة ساموس . واختلفت الروايات القديمة على تحديد البيئات والمدن التي تنقل بينها . وتذكر إحداها بأنه طاف بسواحل البحر الأبيض المتوسط ثم عاد مزوداً بكثير من المعارف التي تفيض بها صفحات الإلياذة والأوديسة . والذين يحتفلون بالأعلام الذين نبغوا على الرغم من تعرضهم لكف البصر ، يذكرون **هوميروس** . ومهما قيل عن محاولة تحديد فترة العمر التي أصيب فيها بكف البصر فإن استمراره في قرض الشعر وقدرته البارعة على استكمال الملحمتين الرائعتين ، « **الإلياذة والأوديسة** » ، إنما يؤكد ملكته الخارقة في إبداع الشعر . **ولا جدال في أن تعبيره عن ذاته إنما كان في الوقت نفسه تعبيراً عن الجماعة ، وهو ما جعل الدارسين يتخذون الإلياذة الشاهد الأول والأكبر في مجال الملحمة الشعبية** .

وهكذا أصبحت الملحمة جنساً أدبيًا له مقوماته وخصائصه بفضل إلياذة هوميروس ، وهي تقوم على مطولة من الشعر ، وتحكي عجائب الأحداث التي تتجاوز الواقع إلى الخيال الممعن في الغرابة ، وتتركز حول شخصية البطل أو الأبطال . والمشهور عند النقاد ومؤرخي الآداب أن الملحمة تنقسم في روائعها إلى ضربين ، هما : الملحمة الشعبية ، التي تعد الإلياذة والأوديسة لهوميروس المثل عليها ، والملحمة الفنية وغُدت (إنيادة) فرجيل الروماني (٧٠ ـ ١٩ق م) النموذج لها . ويقوم التمييز بين هذين الضربين على أن الأول يحفز على إبداعه الواقع ، وأن المبالغة في تصوير الأبطال والأحداث مرجعها زوال الحاجز بين الواقع والخيال في الوجدان الشعبي ، في حين يصدر الثاني عن إبداع يستوعبه الخيال ويعبر عن شخصية الشاعر . وأثبتت الدراسات الحديثة والمقارنة في مجال الأدب أن ذلك التقسيم ليس دقيقاً كل الدقة ؛ لأن الكثير من الشعوب عرفت الملحمة في تاريخها القديم[5] .

ونهض **سليمان البستاني** (١٨٣٠ ـ ١٨٨٦) بترجمة الإلياذة نظماً ، ومهد لها بمقدمة يذكر فيها أهميتها وقيمتها في التراث العالمي . وليس من شك في أنه قد بذل في هذه الترجمة جهداً شاقًّا حاول فيه أن يمزج بين النظم والصقل ، وبين المضامين المعقدة التي قامت بها الإلياذة وهو يقول :

« وقد صدرتها بمقدمة أتيت فيها على سيرة صاحب الإلياذة ، وأشرت إلى منظوماته ومنزلته عند القدماء ، ورأي المتأخرين فيه ، وأقوال العرب في شعره . وبحثت في الإلياذة وموضوعها وطرق تناقلها قبل الكتابة ، ثم في جمعها وكتابتها وسلامتها من التحريف : مع ما فيها من قليل الدخيل والساقط والمكرر والمغلق . وأتيت على تحليلها

وتشريحها وبسط ما فيها من الفائدة لـلأدب والتاريـخ وسائـر العلوم والفنـون والصنائع »[٦] .

واهتم **البستاني** بشهرة **هوميروس** عند العرب ، وإن كانوا لم ينقلوا شعره إلى لغتهم ، ورجع إلى الكثير من المراجع العربية ، ولخص رأيه هذا بقوله :

« ليس فيما بين أيدينا من التآليف العربية ما يشير إلى أن ديوان هوميروس نقل إلى لغة العرب . فهو بلا ريب لم يعرب ، وإن كان معروفاً عند خاصة العلماء في بغداد لعهد العباسيين ؛ إذ كان يتناشده الأدباء عن نقلة الكتب المقربين من الخلفاء بأصله اليوناني ونقله السرياني .. وخلاصة القول أن هوميروس كان له شأن مذكور عند نقلة الكتب من بطانة الخلفاء ، ولكن إلمام أدباء العرب بأقواله كان إلماماً ناقصاً .. وأما منظوماته فالثابت أنها لم تعرب »[٧] .

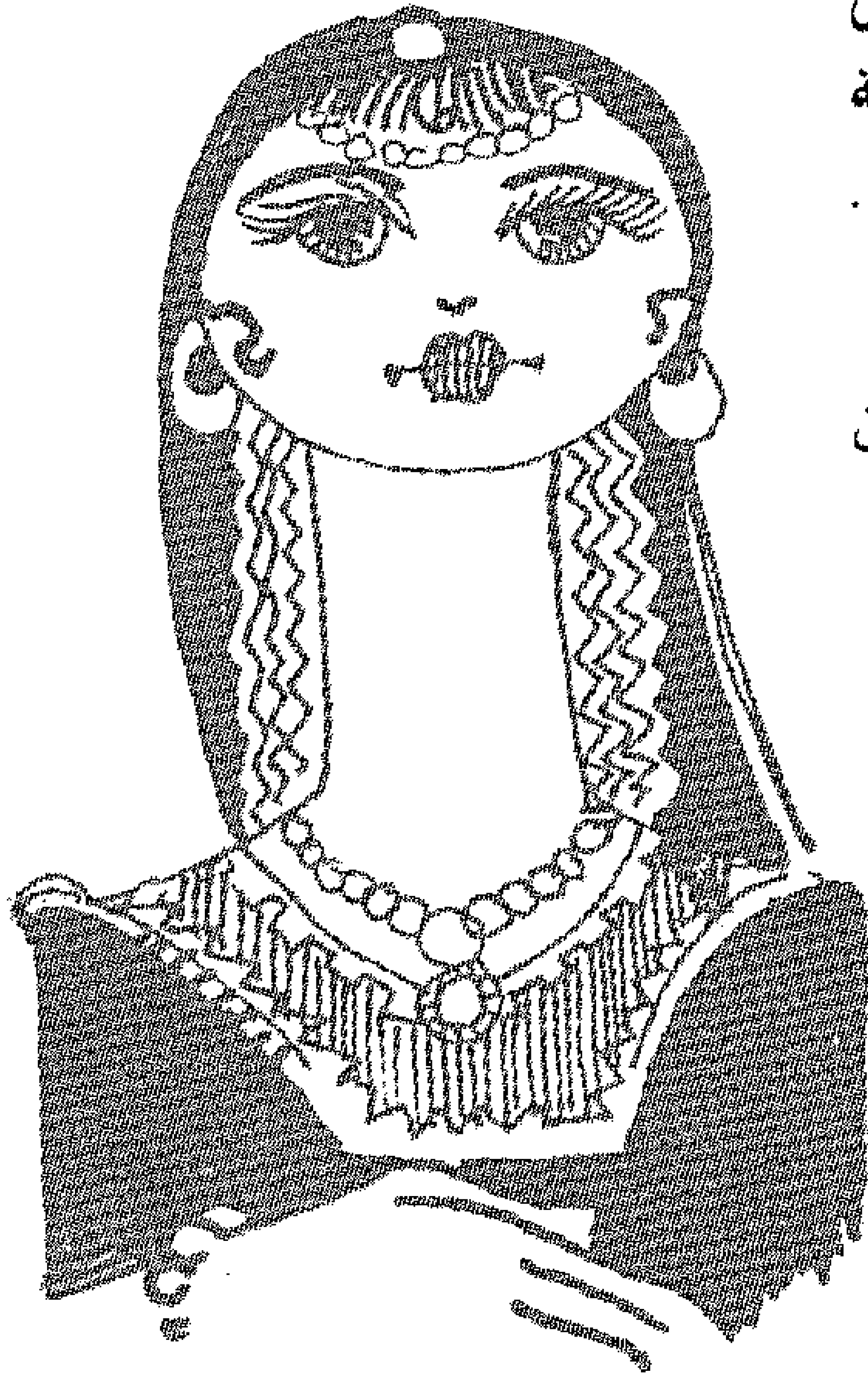
والذين يؤرخون للأدب الملحمي كانوا يواجهون إلى عهد قريب بعض الأحكام التي يشوبها الخطأ ، ومن أهمها أن الأدب العربي بعامة والشعر منه بخاصة لم يعرف الملحمة . وهو الخطأ الذي اتخذ صبغة القول الفلسفي على يد « **إرنست رينان** » الفرنسي ، وسلم به المستشرقون ، ووافق عليه بعض الدارسين من العرب . **ومصدر هذا الخطأ ، القول بأن العقلية العربية قاصرة بفطرتها عن إنشاء الملحمة ، وأنها تنزع دائماً إلى التجريد ، وتنفر من التجسيم والتشخيص ثم أثبتت الدراسات بعد ذلك إبداع العرب للملاحم التي تتركز على الأبطال وعلى الحروب وعلى النزوع إلى تحقيق الوحدة القومية . وظلّ الكثير من هذه الملاحم حيًّا ينشد إلى عهد قريب ؛ ومنها ما تقبل المجتمعات العربية على روايته والاستماع إليه .**

وكان الراوي المحترف لإنشادها يعرف بالشاعر ، وذلك لكي يحول المستمع إلى رواية قصة من راوٍ يحفظها إلى شاعر يبدعها . وعرف الأدب العربي عدداً من هذه الملاحم وهي تشخص بطلاً يدافع عن العروبة والإسلام ، ومنها ما تقوم أحداثها على شجاعة بطلة مثل الأميرة ذات الهمة .

والمثل البارز على هذا الإبداع الشعبي في أدبنا العربي هو سيرة عنترة بن شداد العبسي لأنه جمع بين الشعر والبطولة في شخصيته وشجاعته .

ولقد اشتهر العرب بالفروسية ، وامتازت الفرس العربية في شكلها وسماتها ورشاقتها واستجابتها للفارس الذي اقترنت به . وتعد **سيرة عنترة** بحق من ملاحم الفروسية .

« وقد كانت الفضيلة المثلى التي يتحلى بها الرجل في الجاهلية هي المروءة والفتوة . ونحن نجد في سيرة عنترة ـ علاوة على ذلك ـ الفروسية مقترنة بالفراسة والتفرس ، ويعرف عنترة بأبي الفوارس ، ويقال له أحياناً أبو الفرسان ، وفارس الفرسان ، وأفرس الفرسان . وليس كل من يركب الجواد بفارس . إذْ



يتميز الفارس بالشجاعة ، والإخلاص ، وحب الصدق ، وحماية الأرامل ، واليتامى والمساكين ـ وكان عنترة يولم لهم ولائم يخصهم بها ـ والشهامة واحترام النساء ـ وقد بدأ عنترة حياته الحافلة بالبطولة وختمها بحماية النساء ، فكان يقسم بعبلة ، وبعينها ، ويغزو باسمها ـ والكرم وخاصة مع الشعراء .. والفرسان هم أيضاً شعراء »[٨] .

والإبداع الشعبي لسيرة **عنترة** تجاوز المجال العربي إلى المجال الأوروبي ، ومن الدارسين الغربيين من قال :

إن عنترة هو المثال الذي نسج على منواله الفارس الأوروبي ، وإن سيرة عنترة هي الأصل الذي أخذت عنه أوروبا كل أفكارها عن الفروسية ، ومنهم من اعترف بالمكانة الممتازة لعنترة فوضعه في مصاف أبطال الملاحم الكبرى مثل : « سيجفريد »و« رولان » و« السيد » و« رستم » و« أوديسيوس » و« أخيل » .



وليست هذه الأحكام بخالية من الأساس « **فإن سيرة عنترة تضع أمام أعيننا صورة نابضة بالحياة مشرقة لفترة شائقة جدًّا ، يتناولها بخيال عارم في قوته ، وبراعة في السرد لا تفتر أبداً في أي موضع من مجلدات السيرة الاثنين والثلاثين ، وأسلوب شعري لا ينضب له معين »**[٩] .

والإبداع الشعبي في **سيرة عنترة** تشبث بالأصالة عندما جعل **البطل عنترة** ثمرة من ثمرات البداوة في الجاهلية ، ثم إن اختيار هذه الشخصية يكشف عن اعتصام الشعب بعروبته ، وبخاصة عندما أحس بوجدانه القومي ينبض دفاعاً عن الحمى والنفس ، **بعد انحسار موجة الفتوح الإسلامية ، واستئثار غير العرب من المماليك وأشباههم بمقدرات الحكم في أجزاء من الوطن العربي** ، وإبان ذلك الصراع الدموي الطويل الذي عرف بالحروب الصليبية .

ومن العسير على أي باحث في هذه الحلقة من حلقات تراثنا الشعبي العربي أن يرد هذه السيرة أو الملحمة إلى شخص بعينه أو إلى فترة زمنية بعينها .

ومما يغلب على الإبداع الشعبي أنه مجهول المؤلف الفرد ، وليس معنى ذلك أن فريقاً متكاملاً ألفه ، ولكن المعنى أن الوجدان الجماعي يعنى بتحقيق الإبداع أكثر من عنايته بتحقيق اسم الفرد أو الأفراد الذين أبدعوه . وظل الوجدان القومي يتشبث بالمثال الذي انتخبه ورآه ملائماً لما يريد أن يعبر عنه ، فلم يحتفظ به حقبة تقصر أو تطول ، ولم يجعله موضوع غنائه في بيئة واحدة مهما كانت ، وإنما ظل يعبر بوساطته عن هذا الوجدان بأبعاده التاريخية ، وبما تصور من أمجاده ، وبما أراد أن يرسّب من معارف ، وبما اعتصم به من قيم يفرض على أفراده جميعاً التصعيد إليها في السمت والفكر والتعبير وفي السلوك جميعاً[١٠] .

ولقد جمع **عنترة** ـ كما ذكرنا ـ بين الفروسية والشعر ، ولكنه كان ابن أمة حبشية فظهر إلى الوجود أسود اللون ، فأنكره أهله . وكانت مشكلته الكبرى هي التخلص من العبودية . ومن هنا نازعته نفسه إلى تحرير ذاته بالتفوق في الفروسية ، والامتياز على أقرانه ، والتغلب على أعدائه وأعداء قبيلته ، وتم له بذلك الاعتراف بل لامتياز في مجال القبيلة بكل أسرها .

والدراسة المقارنة كثيراً ما تبين التماثل أو التشابه في المواقف والأحداث بين ملاحم القوميات المتباينة ، من



ذلك التشابه العجيب بين **مبارزة رولان لأوليفر وبين مبارزة عنترة لربيعة بن مقدم . فقد انشطر السيف في الحالتين شطرين ؛ فما كان من الخصم النبيل إلا أن ناول غريمه سيفاً آخر** . ويتصالح الغريمان ويتآخيان . ولكن مثل هذا التوسع في الصورة الشعرية له أصول في نظرات الفروسية التي من هذا القبيل ، ومن ذلك صلة الفارس بسيفه ، وصلته بجواده ، وصلته بسيده الأكبر ، وصلته بغريمه .

وتدوين هذه السيرة وأمثالها لا يحول بينها وبين التطور ، ذلك لأن الوجدان الشعبي يعمل على مسايرة العصر والظروف ، وإن كان بطيئاً في هذه المسايرة ، ومن هنا يعتمد المتخصصون في الفنون الشعبية على الاحتفال بالنص الحي المتطور ، ويفيدون من الوسائل الحديثة في تسجيل الصوت والصورة والحركة .

ولقد عاشت بعض السير الشعبية قروناً متطاولة ولا تزال تنشد إلى الآن ، كما أن بعضها انقرض أو يكاد ، وتبقى الروائع المدونة وإن لم تأخذ حظها من الانتشار لغلبة الوسائل الحديثة في الاتصال بالفرد والجماعة . وحسبنا أن نذكر أن **إدوارد لين** المستشرق الإنجليزي عندما عني بوصف عادات المصريين المحدثين وأخلاقهم إبان القرن الماضي اهتم بالسير الشعبية ، والتقط صورة الشاعر بربابته وأثر جماهير المستمعين إليه ، والتفت بصفة خاصة إلى **سيرتي عنترة وبني هلال** ، وسجل اشتهار المحترفين المتخصصين في سيرة عنترة باسم « **العناترة** » والمتخصصين في سيرة بني هلال **بالهلالية** .

ومن اليسير أن نوازن بين أصل السيرة في الجاهلية وبينها في العصر الحديث . فالأولى أشبه بالنواة والثانية هي نمو هذا الأصل حتى أصبح كأنه الشجرة المورقة بغصونها وأوراقها وثمراتها . وهذا الشاعر البطل ألهم بعض الشعراء فاتخذوه المحور الرئيس في إبداع القصائد والروايات والتمثيليات . وكلما نبض قلب الشعب بالحاجة إلى الحماية أو تحقيق الذات العامة أو التعبير عن النخوة والشجاعة ، اتجه إلى **الفارس عنترة بن شداد العبسي** . وربما يكون من الفنانين التشكيليين من صوّر قسمات **عنترة** وما تدل عليه من أصالة ونخوة وفتوة .

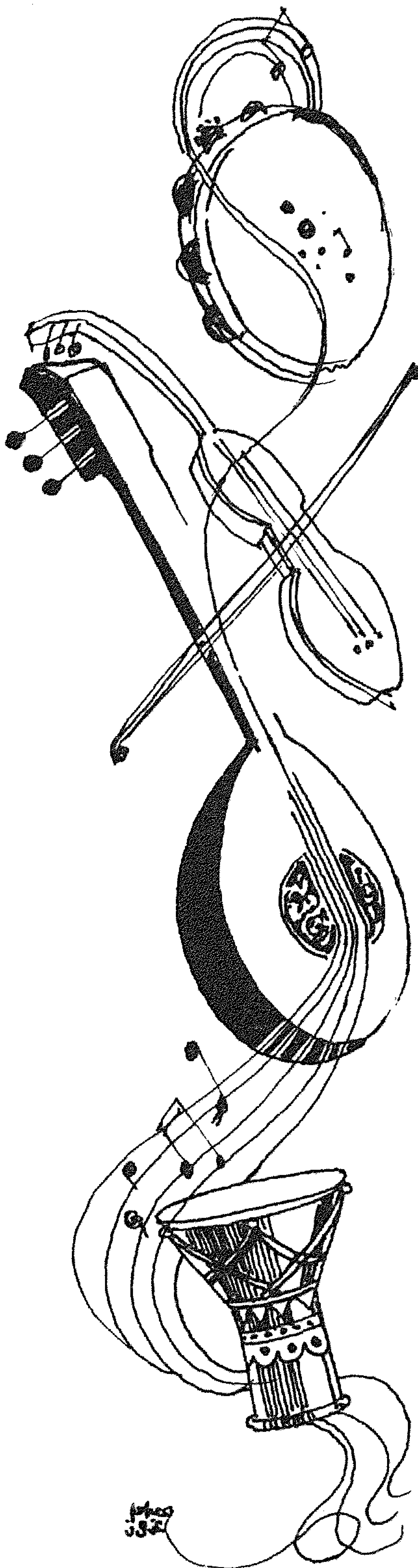
الموسيقى والغناء

يقوم الإبداع بتحقيق حوافزه وغاياته العليا بما نستطيع أن نصطلح عليه باللغة الفنية ، ونحن إذا كنا نقصر هذه الوسيلة باللسان ، فإننا نتناسى وسائل لا تقل أهمية في القيام بوظائفها الحيوية والاجتماعية والجمالية . **واللغة الفنية عند الجماعة أو الفرد إنما هي الكلام والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ،**

وهي وسائل متكاملة تساير مقومات البيئة وتطورها التاريخي ومسايرتها للشخصيات الجماعية والفردية .

ومن الأدلة على هذا الواقع اقتران تلك الوسائل كلها أو جلها في وحدة من وحدات الإبانة والتعبير . والموسيقى قد تقوم بذاتها حيناً ، وقد تسهم في توضيح الكلمة بالنبر والتلحين ، وقد تنظم الإيقاع وقد تستعين بالإشارة والحركة والتمثيل ؛ ولكنها ليست جهداً ثانويًّا . إنها في كثير من الأحيان طقس أو شعيرة يشارك في القيام بها مجتمع أو شعب ، وهي ـ مثل الكلام ـ يعيش الكائن الإنساني بها طوال حياته منذ يولد حتى لحظة فراقه للدنيا .

والأغنية الشعبية أبرز الحلقات التي تستوعب الموسيقى . وهي مقطوعة الشعر واللحن الموسيقي المصاحب لها . والجماعات البشرية ـ على اختلافها ـ تردد الأغاني بالرواية الشفوية لا بوساطة التدوين



والطباعة . والأصالة هي التي جعلت أهل الريف يتشبثون بأغانيهم التي لها عراقتها والتي كانت إلى عهد قريب قلما تتعرض للتغيير أو التحريف ، **والأغنية الشعبية بهذا المفهوم حلقة أساسية من حلقات الثقافة الشعبية التي تقابل ثقافة المدن** . ومن سمات الأغنية الشعبية أيضاً أن كل فرد في الجماعة التي تتذوقها يسهم في حفظها ونشرها ، وكثيراً ما يشترك في أدائها ، ويكاد يكون أهل القرية جميعاً على علم بأغانيهم الشعبية . إنهم يميزونها ويحفظونها ويرددونها فرادى وجماعات . وإذا كانت البيئات الشعبية قد عرفت المغنين المتخصصين أو المحترفين فإنها تردد الأغاني الشعبية في كثير من المناسبات التي يكون الغناء حلقة مهمة من مراسيمها أو شعائرها . يكفي أن يكون المغني أو المغنون من ذوي الأصوات الحسنة . **وليس الصوت الحسن هو المزية الأولى** والأخيرة للأفراد الذين يشتهرون بالتخصص أو التفرغ أو الاحتراف في مجال الأغنية الشعبية ، **فإن الذاكرة الواعية القادرة على حفظ اللحن والكلمة تعد مزية أعظم من حسن الصوت في كثير من الظروف وعند كثير من الشعوب**[١١] .

ومن المقطوع به أن الجانب الوظيفي في الأغنية الشعبية أقوى وأعظم منه في الأغنية الفنية المعقدة أو المصقولة ، ذلك لأن دورة الحياة عند كل إنسان لا بد أن تصاحبها الأغنية الشعبية ، **إنها تستقبل المولود الجديد** ... **إنها تهدهد الطفولة ، إنها تحتفل بحفظ النوع الإنساني ، إنها تساير العمل مسايرة دقيقة ، إنها جزء لا يتجزأ من المراسيم الاجتماعية ، إنها تعبر عن التغير في ظواهر الطبيعة ، إنها تودع الكائن الإنساني إلى مقره الأخير ؛ إنها لا تقوم بوظيفة جمالية ولا تستجيب لمقتضيات التعبير الفني فقط ،** ولكنها تنهض بالوظائف الحيوية والاجتماعية والفنية إلى جانب العمل على ترسيب الخبرة وتسجيل التاريخ والاستجابة للوجدان الجمعي قبليًّا كان أو قوميًّا .

وليس هناك من مثال على وظيفة الأغنية من أنها ؛ إلى جانب هدهدة الطفل في المهد ، تقوم بوظيفة تعليمية تعينه على التحول من مرحلة الحبو إلى المشي ، وتساعده على تعلم العدد باستخدام أصابعه ، وتوقظه في الصباح وتشجعه على تناول الطعام ، وتحثه على الجد والتزام الفضيلة .

ومن المشكلات التي يواجهها الدارس للأغنية الشعبية عدم استطاعته أن يتبين اسم مؤلف أغنية بعينها . وليس من المعقول أن يبدع مجتمع من المجتمعات الأغاني التي يرددها ، والتي تقوم عنده بوظائفها الحيوية والاجتماعية . ومع ذلك فإننا نجد في المصادر المدونة عن الأدب الشعبي نسبة بعض الأغاني الشعبية إلى مؤلفيها في مناسبة معينة أو في طبقة اجتماعية بذاتها .

وليس من شك في ظهور ملكة الإبداع في الكثير من هذه الأغاني ، ولكن الشعب احتفل ـ ولا يزال يحتفل ـ بالأثر الفني نفسه ؛ من خلال قيامه بوظيفته والتقدير المباشر أو غير المباشر لملكة هذا الخلق الفني . وثمة ظاهرة لا بد من الإشارة إليها وهي أن الطابع البدوي أو الريفي ليس وحده المقوم الأساسي للأغنية الشعبية ، **والدارس المتخصص يجد شواهد كثيرة انتقلت من البداوة إلى الريف ، أو من الريف إلى المدينة ، ذلك لأن المجتمعات تنزع إلى الإقبال على السذاجة أو الأصالة حتى في مجتمع المدينة** . ونحن نجد بعض الأغاني تروج وتصبح شعبية ، وتنتقل من المدينة إلى الريف أو البادية . فطن الدارسون أيضاً إلى أن المجتمعات ـ مهما اختلفت في أطوارها أو في مراحلها ـ لا يمكن أن تعيش بمعزل كامل عما يجاورها أو يتصل بها لأسباب مختلفة ، كالدفاع عن الوطن أو المجتمع أو من أجل تبادل البيع والعطاء بينها . ونحن نجد بصمات من تبادل التأثر والتأثير في الأغاني الشعبية في مختلف العصور ، **القديمة ، أو الوسيطة ، أو الحديثة** . وقد تختلف اللغات ومع ذلك يلاحظ الدارس بعض التشابه في الألحان على الرغم من تباين اللغات . لا يمكن أن نغفل أيضاً انتقال أغنية أو لحن من قمة الهرم الاجتماعي إلى سفحه ، وارتقاء هذا وذاك من السفح إلى القمة ، والعاملون بجمع الأغاني والألحان وتصنيفها ودراستها يجدون هذه الظاهرة التي تؤكد انتشار الإبداع الفني في

مجال الموسيقى انتشاراً يتجاوز الحدود الجغرافية والطبقات الاجتماعية ، لأن هذا المجال الفني ـ كما ذكرنا ـ يعد من العناصر الأساسية في تطور الإنسان وبنيته الثقافية والحضارية . ويكفي أن نواجه الأغنية المشهورة في الاحتفال بعرس « **قطر الندى** » ابنة **خمارويه الطولوني** .

ونترك المصطلحات المتعددة الخاصة بأنماط الأغاني مثل الدور والطقطوقة والقصيدة ، ونتوقف عند « **الموال** » ؛ فهو يتسم بالعراقة اتسامه بالشعبية ، وهو من فنون الغناء العربي . ولقد أثمر الكثير من الروائع الفنية في الوطن العربي الكبير ، وسمة الإبداع الشعبي التي يعترف بها النقاد أنه من أقرب الأغاني إلى النفوس ومن ألصقها بالذاكرة ، ثم إنه يعالج أغراضاً أخرى في النقد الاجتماعي والفكاهة والسخرية . وكل الباحثين يوردون الخلاف حول صيغة هذا المصطلح . والمشهور أن « **المواليا** » يدخل في الغناء وأنه يسمى اليوم (**موال**) وهو من الغناء المنتشر في الأقطار العربية كلها . وأول من نطق به أهل واسط ـ وهي مدينة بناها **الحجاج بن يوسف الثقفي سنة ٨٢هـ** وفرغ منها سنة ٨٦هـ وجعلها دار الإمارة ـ وقد أيد هذا **شهاب الدين** في كتابه (**سفينة الملك**) قال : إن أول من نطق به أهل واسط . وذكر **السيوطي في** (**شرح الموشح النحوي**) أن **هارون الرشيد** لما قتل البرامكة ومن بينهم جعفر البرمكي أمر أن يرثى بشعر فرثته جارية وجعلت تقول : (**وا مواليا**) .

وقد اختلف في سبب تسميته بهذا الاسم فقيل : سمي به لموالاة قوافيه بعضها ببعض ، وقيل سمي بذلك لأن أول من نطق به موالي بني برمك ، وكان أحدهم إذا نطق به ونعى مواليه قال (يا مواليا) وهذا هو الأصح[١٢] .

وقد يدل ذلك على أن **المواليا** كان يغنى به بغرض الرثاء والحزن . أما الواقع فيدل على الأغراض الأخرى التي يحفزها الحب ويتغنى به في السمر ، ثم إنه فوق هذا وذاك يثير الحماسة في الحرب دفاعاً عن الجماعة أو العقيدة أو الوطن . ولذلك عرف « **الموال الأخضر** » بأنه هو الذي يتناول موضوعات الحب ، في حين يتناول « **الموال الأحمر** » موضوعات الحرب . وهذا الضرب من ضروب الغناء في شكله الأول عبارة عن موشحات كل منها يتألف من أربعة أشطر لها قافية واحدة ، وقد تغير هذا الشكل فيما بعد فأصبح الموشح يحتوي على خمسة أشطر :

الأول والثاني والثالث والخامس (ولكن ليس الرابع) لها قافية واحدة ، أو على سبعة ، الشطر الأول والثاني والثالث والسابع لها قافية واحدة والرابع والخامس والسادس لها قافية أخرى .. وفي جميع الحالات يجب أن يكون الموال ملحوناً ، ويمتاز الموال باستعمال الإمالة والتزامها في القوافي بصفة خاصة ، وتكرار اللفظة الخفيفة في القوافي والتزام الحرف السابق على الروي ليكون ردفاً له .

وأدوات الموسيقى والغناء على تنوعها قديمة ، وعرفها العالم العربي سواء أكانت للطبل أو الدق أو النفخ أو استخدام اليد بالأوتار . ومنها ما ظهر في هذه البيئة أو تلك ، ومن الدارسين من حاول التعرف على بدايتها من أصول أسمائها المشهورة إلى الآن . **والإبداع الشعبي قد يبدأ بالكلمة ثم يبدع اللحن الذي يكافئها ثم يسهم الأداء في استخدام هذه الآلات في إبراز هذا الإبداع** ؛ وإن كنا نجد غلبة الأدوات العريقة في الإبداع الشعبي وهي تتسم بالعراقة ، وتفيد من التطور ، وتتحول من الأداء المفرد إلى الأداء الجماعي ، ومن الفن البسيط إلى الفن المعقد . وقد نجد أصولاً مصرية أو آشورية أو بابلية أو إغريقية ولكنها تدخل في بنية الإبداع الشعبي وأدائه ، ومن هذه الآلات : **الربابة ، الكمنجة ، الناي ، المزمار ، الدف ، الطبلة ، الطنبور ، والشبابة ، والعود ... إلخ** .



والإبداع الشعبي في الموسيقى والغناء يرتبط بالوجدان الفردي والجماعي ارتباطاً وثيقاً والتعبير فيهما مباشر . والجانب الشعبي فيهما قوي ويرتبط بحياة الإنسان ونبضاته ومشاعره ومواقفه من ذاته ومن مجتمعه ، ومن عدوه ، وهو محصلة الثقافة بمفهومها الإنساني العام .

والموسيقى والغناء من التراث الشعبي العريق والحي المتطور ، وستكشف الدراسات عن جانب من هذا التراث ، وبخاصة بعد أن بدأت الجماعات والمعاهد تعنى بالكشف عنه وتسجيله وتصنيفه ودراسته .

الخيال الشعبي

إن كل من يعرض للتراث الشعبي أو الفولكلور مطالب بأن يدرك عراقة اللغة الفنية ، ذلك لأن هذه اللغة تساير - أو حتى تسبق - مرحلة الكلام ، وهي التي غلب عليها التصور الأسطوري ، والدلالات التي تعتمد على التشخيص والتجسيم بمنهج لا يدرك الواقع والممكن .

وعلماء الأساطير فسروا الدلالات التي تشخص الحيوان باعتبارها من وسائل الاتصال . وتأريخ الفنون الجميلة يفيد من ذلك الأسلوب الممعن في العراقة والمناقض لدلالات الكلام ، ذلك لأن تلك الدلالات المجسمة أو المشخصة لا تزال حية ، ولكنها تحولت إلى رموز فنية . فكل واحد منا يحكم على هذا الحيوان أو ذاك من ناحية ما يغلب عليه من طبيعة : فالأسد شجاع قوي ، والثعلب داهية مكار ، والحمامة مسالمة تنفر من العراك ، والبومة عند بعض الجماعات نذير بالشؤم .

والإبداع الفني يتوسل بهذه الدلالات وتلك الرموز . والأدب الشعبي أكثر توسلاً بالتجسيم والتشخيص للحيوان من الفنون المعتبرة ، وبخاصة في الحكايات ، **ولا بد من إعادة النظر في مدلول مصطلح « الحكاية » لأنه يوضح العلاقة بين هذا النوع الأدبي وبين تلك الرموز التي أصبح لها فرع قائم برأسه في الأدب الشعبي وهو - كما سنرى - يقوم بوظائف كثيرة ومتنوعة ، ويفيد منها الكائن الإنساني في مراحل حياته من الطفولة إلى النضج .**

أما تخصيص هذا المصطلح بالشعبية « FOLK TALE » فهو حديث ، وهو ثمرة الاهتمام بالتراث الشعبي أو الفولكلور ، لا بالقياس إلى الأدب العربي وحده ، ولكن بالقياس إلى الآداب العالمية أيضاً ، ذلك لأن وصف السرد القصصي بالشعبية إنما كان استجابة مباشرة للإحساس بالحاجة إلى ضرب من التمييز بين إطار قصص أدبي وآخر يتسم بالحرية والمرونة ومسايرة العقول والأمزجة والمواقف . والحكاية الشعبية بهذا المفهوم تستوعب أنماطاً وأنواعاً متفاوتة ، وتستهدف وظائف متنوعة ، وهي عبارة يغلب عليها الشمول وتعوزها - باعتراف العلماء المتخصصين في المأثورات الشعبية - الدقة والتحديد .

إن مصطلح الحكاية يدل على أن المقصود منه ليس مجرد الإخبار والسرد والقصص ؛ ذلك لأن الحكاية لغة تدل على المحاكاة أو التقليد .



ومن هنا يستطيع الباحث أن يتبين الفرق منذ البداية بين التتبع من قص الأثر ، وهو أصل مصطلح «قصة» وبين حكى أي : قلد طبق الأصل . ثم تطور المصطلح وتنوعت أجناس التعبير فيه حتى تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص .

وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان . وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى . ولقد استلهم الكثيرون من الأدباء المبدعين شواهد من الحكايات الشعبية على مدى العصور بصفة عامة وفي العصر الحديث بصفة خاصة . وفي الأدب العربي المعتبر نماذج من القصص والتمثيليات والقصائد التي تعد معالم بارزة في الإبداع الخاص وهي مستلهمة بطريق مباشر عن الحكايات الشعبية(١٢) .

وأول ما يطالع الباحث في مجال الإبداع الشعبي هو حكاية الحيوان التي تعد من أقدم أشكال الحكايات الشعبية . ويذهب بعض الدارسين إلى أنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق ، وهي تردد على ألسنة الجميع بلا استثناء ، إنها موجودة في كل بيئة ، وعند كل أمة ، وبين مختلف الأجيال والطبقات .

وقد استطاعت أن تحتل مكاناً ظاهراً بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع . وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيس ، وهو امتداد للأسطورة بصفة عامة ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة ، ويستوعب ـ فيما يستوعب ـ الخرافة وملحمة الوحوش .

وهكذا أصبحت « **الخرافة** » تعني حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية . وهي قصة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث وتتصرف كالآدميين وتحتفظ مع ذلك بسماتها الحيوانية ، وتقصد إلى التربية وإلى المغزى الأخلاقي . وللخرافة في العادة قسمان :

أولهما : **السرد القصصي الذي يجسم الغاية الأخلاقية . وثانيهما** : **تقرير هذه الغاية بعبارة مركزة تتخذ في الغالب الأعم شكل المثل السائر** الذي يتردد في يسر على ألسنة الناس ، وكأنه الخلاصة الكاملة للحكاية بأسرها . ومما يؤكد تطور الخرافة عن الحكاية التقليدية السابقة عليها أنها تتجاوز مجرد التفسير أو البحث عن علة حدث أو ظاهرة إلى استغلال الحكاية لتدعيم قيمة أخلاقية أو لنقد سلوك الناس وتصرفاتهم .

ومن أروع حكايات الحيوان تلك الخرافات التي نسب تأليفها إلى « إيسوب » وهي من ثمرات الحضارة الإغريقية القديمة .

ولا نريد أن نفصل القول حول سيرة إيسوب ، وحسبنا أن نقول : إنه ولد عام ٦٢٠ق . م . وإن كان هيرودوت يروي أنه كان على قيد الحياة عام ٥٧٠ق م .



وفي هذه المجموعة كثير من الشواهد التي تؤكد أنها ثمرة إبداع شعبي على الرغم من تطويعها لأهداف دينية وسياسية واجتماعية ، مما يدل أيضاً على أن عقلاً ذكيًّا راجحاً انتخب عدداً من هذه الحكايات وصقلها لتحقيق تلك الأهداف .

ولقد ترجمت خرافات إيسوب إلى اللغات الأوروبية ، وصدرت لها ترجمة عربية محققة في هذا القرن ، كما نشرت القصة التي ألفها أحد الأدباء الدانماركيين عن إيسوب نفسه وترجمت إلى اللغة العربية أيضاً .

ولما خطط بعض الناشرين الأوربيين ما ينبغي أن يجمع وأن يترجم بعد للتعريف به من الروائع الأدبية العالمية سجلوا خرافات **كليلة ودمنة** التي تعد من أشهر حكايات الحيوان ، ولا يمكن أن تذكر إلا مقترنة باسم رائد عظيم من رواد النثر العربي ، هو « **عبد الله بن المقفع** » الذي نقلها عن السنسكريتية عبر الفهلوية أو الفارسية في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) ولم يعد هناك شك في صدق **ابن المقفع** ؛ **حيث قرر بنفسه الأصل الهندي للحكايات التي يستوعبها كتاب كليلة ودمنة** .

ومن الطريف أن نذكر أن أحد المعنيين بعلم اللغة المقارن والمشتغلين بالمواد الشعبية قد اعتمد على كليلة ودمنة أكثر من اعتماده على أي شيء آخر . فلقد أتاح دراسة حكاية الحيوان للعالم الألماني « **تيودور بنفي** » ، الذي ابتدأ بالأمثال الواردة في كليلة ودمنة واتخذ منها شواهده ووثائقه . واستمرت الدراسات إلى أن وضع العلماء أيديهم على عناصر محلية في بيئات أثمرت حكايات تشبه في تشخيصها للحيوان ما عرف عن الهنود . ويكفينا أن نسجل أن مجموعة كليلة ودمنة معلم من معالم الإبداع التي حرصت على نسبته إليها شعوب عدة في الشرق وفي الغرب . حتى إن كثيراً من العلماء اهتموا به اهتماماً فائقاً ، وعمدوا إلى الكشف عن أصوله ، وتحليل عناصره ، وتتبع مساره في الزمان والمكان جميعاً . ومهما قيل عن هذه المجموعة بأنها في نصها تروي حاجة الملك دبشليم الهندي إلى إيثار الاعتدال في السلوك والحكم بوساطة بيدبا الفيلسوف ، فإن ذلك لا يتناقض مع طبيعة الإبداع الشعبي في الأصل والوظيفة معاً .

وأعترف بأنني وجدت مشقة كبيرة في تتبع المسار الذي قطعته حكايات الحيوان من الأسطورة إلى فن أدبي . وهذا المسار يدل بذاته على طبيعة الثقافة الشعبية وتواصلها ومرونتها . وكانت العقبة التي واجهتها ـ كما واجهها غيري ـ هي « انقطاع التسلسل » بين الوثيقة العربية ـ وهي حكايات كليلة ودمنة ـ وبين أصولها ، حتى اكتشفت وثيقة هندية ، دلت بنفسها ، ولا نقول بدراستها ، على أنها الحلقة المفقودة والمنشودة . هذه الوثيقة هي مجموعة الحكايات المعروفة باسم « **بنجا تنترا** » أو خزائن الحكمة الخمسة ، أو الأسفار الخمسة .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتحقق رغبتي في الحصول على ترجمة انجليزية دقيقة للنص السنسكريتي للأسفار الخمسة ، فقد رأى زملائي وأبنائي في قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بجامعة القاهرة أن يقدموا إلي نسخة من هذه الترجمة على سبيل التذكار ، وكانوا على معرفة كاملة بحاجتي إلى هذه الحلقة المفقودة في جانب من جوانب الدراسة الفولكلورية .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



وليس هناك ما يبدد الحواجز المصطنعة بين فروع ما اصطلحنا على تسميته بالعلوم الإنسانية ، بل ليس هناك ما يقضي على الحاجز الوهمي بين الصقل والارتجال في التعبير ، أو الرسمي والشعبي في الآداب والفنون ، أكثر من انتشار هذا الضرب من موارد الأمثال ، الذي سيق على ألسنة البهائم والطير ، ليقوم بوظائف التهذيب والتعليم والسمر في وقت واحد[١٤] .

ومن الخصائص التي لها أهميتها أن المجموعة تستهل بمقدمة موجزة ، وكأنها العمود الفقري لكل ما يستوعبه الكتاب من حكايات . وفي هذه المقدمة نجد حكيماً من البراهمة ينهض بتعليم ثلاثة من الأمراء ـ غلب عليهم الجهل والتبلد ـ أصول تدبير الملك ، وذلك عن طريق السرد القصصي . وهذا يرجح أن **البنجا تنترا** كان يستهدف غاية عملية ، وبذلك عد من كتب المبادىء والأصول الخاصة بالحكمة الدنيوية أو من تدبير الملك ، الذي كان الهنود يعدونه واحداً من الأهداف الثلاثة التي يبتغيها الإنسان ، والهدفان الآخران هما : **الديانة أو الأخلاق الفاضلة ، والمحبة** .

ومن أهم التقاليد الفنية لكتاب « **البنجا تنترا** » ـ أو الأسفار الخمسة ـ في أصله الهندي أنه يجمع بين النثر والشعر . **والحكايات تروى بالنثر غالباً ، أما المقطعات الشعرية فهي مقصورة على الأمثال والحكم وجوامع الكلم** . وقد يتوسل بها في تقديم حكاية محورية أو ثانوية ، وهي تلخص ما يعرف باسم « **المغزى** » أو الدرس المستفاد من الحكاية وتكرر عادة في ختام الحكاية بعد الصيغة التقليدية في هذا الكتاب : « **ولهذا أقول** ... » .

وقد ترد تلك المقطعات في تضاعيف الحكاية ، ولكنها تظل معبرة عن المغزى أو الدرس المستفاد من الأحداث . ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن العالم لم يعرف **البنجا تنترا** من نسخته السنسكريتية الأصلية ، وإنما عرفه عن الترجمة الفهلوية التي ظهرت في القرن السادس الميلادي . والفهلوية كما نعلم لغة فارسية قديمة ، والراجح أنها نقلت عن النص السنسكريتي مباشرة ، وقد ضاع هذا النص للأسف الشديد . ويقال : إن الناقل طبيب فارسي اسمه « **برزويه** » ، كما ورد في كتاب **كليلة ودمنة** . ومما يؤسف له أيضاً أن الترجمة الفهلوية لم يعد لها وجود .

وقد يحكم بعضهم على مجموعة **ألف ليلة وليلة** بأنها من الآثار الأدبية غير الرفيعة ، وأنها لا تحظى بالتقدير والإعجاب . والواقع أن هذه المجموعة لها مكان الصدارة مع القلة النادرة من الروائع ، وهي ثمرة الإبداع الشعبي . وعلى الرغم من تنوع أصولها إلا أنها تكاملت ثم عاشت باللغة العربية . **وهذه الليالي مجموعة من الحكايات الشعبية العربية لا يعرف تاريخها أو مصدرها على وجه التحقيق** ، وقد نالت من الشهرة والذيوع ما لم يحظ به أي عمل أدبي آخر . واهتم بهذه الليالي الباحثون في الشرق والغرب وتداولها الناس في كل مكان واقتبسوا منها قصصاً وروايات ومسرحيات وأوبرات واستلهموا منها قطعاً موسيقية رائعة . واستهوت الليالي شعوب أوروبا فنقلتها إلى لغاتها المختلفة ، ولاقت هذه التراجم بدورها نجاحاً عظيماً ، مما يدل على أن إبداعها ليس شعبياً فحسب ولكنه معتبر وخاص أيضاً . وأصبح عنوانها في اللغات الأوربية هو **الليالي العربية** « **Arabian Nights** » ورجح بعض العلماء أن هذه الليالي يمكن أن تكون من أصول محددة هي : الهندية والفارسية والبغدادية والمصرية .

ورأى **أحد الدارسين أن بعض هذه الليالي من أصل يوناني ، وبنى رأيه على الموازنة بين بعض الحكايات الواردة في « ألف ليلة وليلة » وبين ما يشبهها أو يقاربها في الأدب اليوناني المتأخر** . ومهما يكن من شيء فإن هذه الأحكام تقوم في أحسن الأحوال على الترجيح ؛ ولا يستطيع الباحث أن يقطع بها ؛ وذلك باعتراف الدارسين المتخصصين .

وقد ظهرت في مصر دراسة جامعة جادة عن هذا الكتاب ، جمعت آراء السابقين ، واعتمدت على منهجي النقد



والموازنة ، وأفادت من التفسير الاجتماعي للأشكال والمضامين والعلاقات في هذه المجموعة المشهورة من الحكايات الشعبية ، وقامت بهذه الدراسة **الدكتورة سهير القلماوي** . كما أن الأستاذ : **أحمد رشدي صالح** قد نهض بتحقيق الكتاب والتمهيد له بدراسة تعرف به وبتاريخه ومجالات تأثيره . كما ظهرت في بيروت منذ أعوام قليلة دراسة وصفية لكتاب **ألف ليلة وليلة** قام بها **الأستاذ فاروق سعد** ، ونشرت في كتاب باسم « **من وحي ألف ليلة وليلة على قرائح الشعراء والدارسين والموسيقيين والمصورين والمثالين** » .

ولهذه الليالي تمهيد يقدم لها ويكون بمثابة همزة الوصل بين وحداتها ، وهو تمهيد يشبه الحافز الجامع بحكايات **كليلة ودمنة أو الأسفار الخمسة** . والليالي الأولى تعرض **للملك شهريار** الذي اكتشف خيانة زوجته له فعمل على قتلها ، ويجتاز أزمة نفسية حادة فيتخذ كل ليلة عذراء يتزوجها ويقتلها في الصباح ، ويهرب الناس ببناتهم من المدينة . وأخيراً يتزوج من **شهر زاد** التي تصمم على أن تكون سبيلاً لخلاص بنات جنسها من **شهريار** . وهكذا تبدأ شهر زاد لياليها الرائعة التي حالت بين الملك وبين التهور والانحراف . وتزخر هذه المجموعة بالجن والعفاريت والخوارق والسحر والأدوات التي تعين على تحقيق الرغبات مثل : خاتم سليمان . وتؤدي المرأة دوراً خطيراً في الليالي : قد تكون ملكة أو جارية ، ولكنها دائماً شابة فاتنة يخلب جمالها الألباب . ويتفنن الراوي عادة في وصف محاسن البطلة وصفاً يلهب خيال السامعين . والبطلة طيبة القلب سليمة الطوية غالباً ؛ ولكنها لا تخلو من المكر والدهاء أحياناً ، كما في حكاية « قمر الزمان والملكة بدور » . وللمرأة العجوز دور لا ينكر في بعض الحكايات ، وكثيراً ما تكون سبباً في تغير مجرى أحداث الحكاية ..

وفي ألف ليلة وليلة مجموعة من النوادر تستهدف الفكاهة والنقد الاجتماعي . ويمكن تقسيم تلك النوادر إلى ثلاث مجموعات :

الأولى ـ تعرض للحكام ، وتبدأ بالإسكندر الأكبر وتنتهي بسلاطين المماليك ، وقليل منها يشير إلى ملوك فارس ، وتشير جملة كبيرة منها إلى الخلفاء العباسيين ؛ وفوق هؤلاء جميعاً هارون الرشيد .

والمجموعة الثانية ـ تروي حكايات عن الأجواد ، ويتركز اهتمام الليالي على وجه الخصوص بحاتم الطائي ، ومعن بن زائدة ، والبرامكة .

أما المجموعة الثالثة ـ فقد انتزعتها الليالي من الحياة الإنسانية العامة ؛ فهي تتحدث عن أنماط من الأغنياء والفقراء والشيوخ والشباب ، وعن القضاة والصعاليك والشطار والعياق .

وتغلب على حكايات الليالي نزعة الخير ، وهي تؤكد في كل مناسبة أن الخير جزاؤه الخير ، وأن الآثم لا يفلت من العقاب العاجل ؛ حتى لو أخفى إثمه عن أعين الناس في باطن الأرض . وتطرق بعض حكايات ألف ليلة وليلة موضوعات تعليمية كما هو الحال في حكاية « الجارية تودد » .



وللفنون التشكيلية مكان مرموق في « **ألف ليلة وليلة** » فمثلاً في حكاية « **تاج الملوك ودنيا ابنة الملك شهرمان** » نجد أن تاج الملوك يلجأ إلى مصور ليرسم له صورة تمثل صياداً وطيوراً على جدار « **المنزل الأبيض** » في بستان الأميرة دنيا ، وتكون هذه الصورة سبباً في توطيد العلاقة بين **تاج الملوك والأميرة دنيا** .

وقد أثرت **ألف ليلة وليلة** في كثير من الفنون ، ففي مجال القصة يبدو هذا الأثر واضحاً في كثير من القصص الاجتماعية في إيطاليا وفرنسا وانجلترا خلال القرن الثامن عشر ، وفي الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر . ولا تزال **ألف ليلة وليلة** مصدراً يستلهمه كتاب القصص في العالم حتى اليوم .

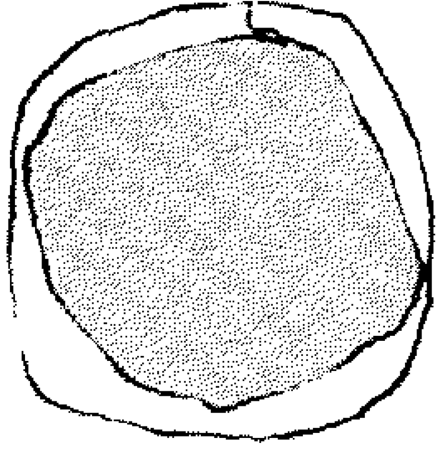
ومما يضاعف من اعتراف المجتمعات الإنسانية بملكة الإبداع في ألف ليلة وليلة أن بعض المسرحيات العربية التي ظهرت في القرن التاسع عشر قد استوحت حكايات ألف ليلة وليلة ، وفضلاً عن هذا فإن بعض بابات خيال الظل في الجزائر مستوحاة من الليالي . كما أن كثيراً من موضوعات مسرح العرائس في تشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي تقوم على حكايات مشهورة من ألف ليلة وليلة . وتعد ألف ليلة وليلة مصدراً أساسيًّا لأدب الأطفال في كثير من بلاد العالم . ومن الأوبرات التي استلهمت موضوعاتها من حكايات « ألف ليلة وليلة » أوبرا « علاء الدين والمصباح السحري » وأوبرا « علي بابا » وأوبرا « معروف إسكافي القاهرة » . أما عن أثر ألف ليلة وليلة في مجال الموسيقى فحسبنا أن نشير إلى متتابعة « شهر زاد » لرمسكي كورساكوف .

وهذه الحلقة الكبيرة من التراث الشعبي لها ومضاتها في الفنون الجميلة أو الرفيعة على اختلافها ، فهناك باليه « **شهر زاد** » المعروف بإيقاعاته الراقصة . ثم إن فن الرسم استلهم الليالي في كثير من اللوحات المشهورة مثل بعض أعمال **ديلا كروا** ، ولقد تأثر الفنان العالمي الإسباني « **بابلو بيكاسو** » بإحدى هذه اللوحات فقدم عنها أربع عشرة دراسة تكعيبية . فضلاً عن الأفلام الكثيرة المستوحاة من ألف ليلة وليلة مثل : « لص بغداد » و« علي بابا » و« السندباد البحري » . **وهذا كله يؤكد الملكة الفنية التي عبرت ولا تزال تعبر عن الوجدان الشعبي .**

المحليــة والعالميــة

ظل الدارسون والنقاد ، بل والمتذوقون أيضاً ، يعتقدون أن الفن الشعبي محلي يصدر عن بيئة محددة ، وكان من الطبيعي أن تغير الدراسات الحديثة هذا الحكم الذي ظل جامداً فترة من الزمان ، والذي كان ثمرة نظرة لا تساير طبيعة الإنسان ؛ لأن المجتمعات البشرية على الرغم من أطوارها وبيئاتها ظلت تستهدف الدفاع عن الحياة والمحافظة على القيم العليا . وأدرك الرواد في الدراسات الشعبية الجامعية عندنا هذه الحقيقة ، تقول الدكتورة سهير القلماوي :

« إن شعوب الأرض لا يمكن أن تلتقي التقاء أحر وأعمق من التقائها حول الفنون الشعبية . إن الالتقاء حول العلم التقاء تام محكم ، ولكنه لا يقرب ولا يُوَحِّد . لأنه التقاء عقلي وقد تنجم عنه آثار في الحياة اليومية ولكن هذه الآثار - ما لم تترجم فنًّا - لا يمكن أن تكون محل التقاء مقرب أو موحد بين الشعوب »[١٥] « وهذا التماثل أو التقارب بين الفنون



الشعبية قد يستوعب أيضاً حكاية الطبيعة الجغرافية للمجتمعات والشعوب ، كما يحكي بعض الظواهر البيئية أو الريفية أو المدنية ، ولكن الخيال الشعبي له طاقته الإنسانية ورموزه »[١٦] ..



إن ما ليس في البيئة يخلقه الخيال . وقد يضطر إلى الارتكاز على بعض ما يرى ليصف ما نتخيل ؛ ولكن هذه خاصية الخيال أينما يكون وكيفما يكون . وإذن فدراسة الخيال ، وهو عماد كل فن ، قد تتداخل كثيراً في دراسة البيئي أو المحلي في مقارنته بالعالمي . ولا ننسى أن عمل الخيال يتبع ـ عالميًا ـ مسارب معينة ، وينفرد بدوره بخصائص محلية إلى جانب خصائصه العامة أو العالمية[١٦] .

والجنس الأدبي الذي نعرفه بمصطلح « النوادر » يعبر عن مزاج شعب أو جماعة . وهو عبارة عن مجموعات من القصص الممعنة في القصر والتي تثير الضحك ، وتصدر عن النقد الاجتماعي . ولعلها أدل في وظائفها من أبطال الملاحم الشعبية أو القومية لأنها نتيجة حافز عابر أو موقف مباشر . ولقد اقتنعت بعد دراسة لمجموعات من النوادر بأنها تتسم أيضاً بالعالمية ، وأتخذ ، على سبيل المثال ، شخصية **جحا** لتكون شاهداً على ذلك . ولكل شعب جحاه يقوم بنفس الوظائف ، ثم إن الدراسات المقارنة رجحت تبادل التأثر والتأثير بين الشعوب . **ولقد التحمت شخصية أبي الغصن جحا العربي بما يمكن أن نقول إنه جحا التركي وهو « الخوجة نصر الدين »** . وليس من شك في أن الأخير قد تأثر بسلفه العربي واستعار منه بعض الملامح والصفات ، وضم إلى ذخيرته من نوادر **جحا** العربي ، كما أن أبا الغصن قد استعار ـ بحكم تراكم الثقافة الشعبية ـ من خلفه الخوجة نصر الدين ، وأخذ منه بعض القسمات النفسية وأكثر النوادر . ومما يثير الانتباه أن الشخصية الفكاهية في هذا المجال عند الإنجليز تعرف باسم جو الطحان Goe Miller والمرء يتساءل : أهناك استعارة لهذه الشخصية الإنجليزية من اسم **جحا** العربي ؛ أم أن هذا قد حدث من قبيل المصادفة ؟ ولا يزال الأمر في حاجة إلى دراسة تفصيلية مقارنة .

والمثل ، مثل النادرة ، صيغة شعبية موغلة في القصر ، وهو عبارة مركزة يستخدمها الإنسان في حياته اليومية ، وهو مصطلح يدل على جنس أدبي شائع يوجد في تراث الأمم والشعوب على اختلاف عصورها ومراحلها . والمثل في اللغة العربية هو جملة من القول مقتطعة من كلام أو مرسلة بذاتها تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه بدون تغيير ، لأن الأصل في المثل أنه الشبيه أو النظير ، والمثل اصطلاحاً في مجال الأدب له جنسان : فهو يطلق على الحكاية التي ترمز إلى مغزاها بحيوان أو أكثر كما ذكرنا في حديثنا عن حكايات كليلة ودمنة .

أما الجنس الثاني ـ وهو ما أقصده الآن ـ فهو : **حكمة كثيرة الذيوع ، ويتضمن ملاحظة عامة أو درساً مستفاداً أو صورة من اليسير أن تحفر لها مكاناً في ذاكرة الإنسان . والمثل السائر يوجد في الأدب الخاص وفي الأدب الشعبي ، ويتسم بالإيجاز والشيوع في وقت واحد** . وأظهرت الدراسة المقارنة لآداب الشعوب وجود طائفة من الأمثال تتردد بين أمم تباعدت بينها المراحل والديار ، وليس من السهل إثبات تنقل هذه الأمثال بين الشعوب . وقد ترجح الدراسة نقل مجموعة من الأمثال من لغة إلى أخرى ، كما أن مواقف كثيرة تتشابه فيحفز ذلك المجتمع إلى ترديد صورة واحدة أو مقاربة وإلى استخلاص حكمة متماثلة إلى بيئتين ثقافيتين أو عصرين متباعدين[١٧] . وهذه ظاهرة توضح الملامح الثقافية المتماثلة أو المتقاربة ويجعل العالمية مقوماً واضحاً في كثير من أمثال الشعوب .





وجميع المتخصصين في الفولكلور أو المأثور الشعبي يعترفون بمضاعفة الاهتمام بجمع كل ما يثمره الفرد والمجتمع من تراث يبرز مسار الحضارة على عراقتها وتنوع مواردها واختلاف عصورها . ونحن اليوم نتقارب بحكم الطفرة المؤثرة في مستقبل الإنسان . وقبل هذا كله يفرض الواجب على المتعلمين ـ ولا أقول على المتخصصين في الفولكلور ـ أن يبذلوا قصارى الجهد في جمع المأثورات الشعبية ، وتسجيلها بالصوت والصورة ودراستها بمنهج متكامل يستوعب كل المجالات والفروع ، وأن يطبقوا المقارنة بين مختلف المأثورات . ثم ينشئوا ـ وبخاصة في عالمنا العربي ـ متاحف الفولكلور ، لأن الفكر الإنساني لم يعد يلتفت إلى الآثار بالمفهوم التقليدي ، وها نحن أولاً بدأنا نتجاوز الخطوات الأولى في هذا السبيل .

الهوامش

(١) الألوسي : بلوغ الأرب .. القاهرة ١٣٤٢هـ ـ جـ : ١ ـ ص : ٣٦٥ وما بعدها .

(٢) المؤلف : الأسس الفنية للنقد الأدبي ، دار المعرفة ، ١٩٦٦ ـ ص : ٧٧ .

(٣) المصدر السابق ـ ص : ٧٥ .

(٤) يقول هيرودوت مثلا بأنه من اليونانيين الذين عاشوا في آسيا حوالي سنة ٨٥٠ ق م ، ويرجح مؤرخون آخرون مولده سنة ١٢٠٠ق م .

(٥) المؤلف : معجم الفولكلور . مكتبة لبنان : ط ١ ١٩٨٣ ، مادة : الملحمة الشعبية .

(٦) سليمان البستاني : إلياذة هوميروس . دار الهلال : القاهرة ، ١٩٠٤ ص ٥ .

(٧) المصدر السابق ص ٢٥ ، ص ٢٦ ، ص ٢٨ .

(٨) دائرة المعارف الإسلامية ، مادة : سيرة عنترة ص ٤٦٤ .

(٩) المصدر السابق ص ٤٦٧ .

(١٠) تراث الإنسانية ـ مج : ٤ ، مج : ٦ ، ص : ٤٢٢ .

(١١) معجم الفولكلور : مادة الأغنية الشعبية ـ ص : ٣٩ .

(١٢) عبد الكريم العلاف : الطرب عند العرب ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ـ ص : ٩٣ .

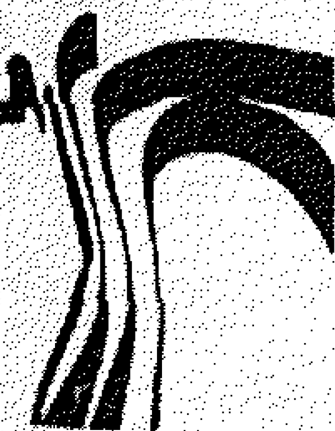
(١٣) انظر معجم الفولكلور مادة : الحكاية الشعبية .

(١٤) البنجا تنترا : ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٠م .

(١٥) سهير القلماوي : مجلة الفنون الشعبية ، العدد الأول ـ السنة الأولى ، يناير ١٩٦٥ ، ص : ١١ .

(١٦) نفس المصدر السابق .

(١٧) انظر معجم الفولكلور : ١٩٢ ، مادة : المثل .

خالد القاسمي
نزار غانم

الموسيقى الخماسية

في الخليج واليمن



تلعب الطبول دوراً بارزاً في التوقيع الموسيقي الخليجي .

المصدر : أرشيف مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية . * المصور : مدحت صادق .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



■ ■ تشكل الموسيقى الشعبية القائمة على السلم الخماسي(١) في كل من الخليج العربي والسواحل اليمنية على البحر الأحمر وبحر العرب جزءًا مثيرًا للاهتمام والدراسة بين موروث غناء الرقصات الشعبية في المنطقتين . وتتماثل موسيقى وطقوس هذه الرقصات تماثلاً يكاد يشير بوضوح إلى أصولها المشتركة .

وفي البداية لا بد أن يقرر الدارس لهذه الموسيقى بأنها دخيلة على عرب الخليج واليمن ؛ وفدت عليهم من السواحل الأفريقية الشرقية عبر قرون من الهجرات الأفريقية لجنوبي وشرقي شبه الجزيرة العربية ؛ إضافة إلى الصلات التجارية التاريخية التي يطلق عليها أهل الخليج تسمية "السفر العود" أي : السفر الكبير ، وهو السفر الذي عادة ما يأخذ أهل الخليج إلى مناطق بعيدة كسواحل شرقي أفريقية على ظهور السفن الشراعية التجارية المعروفة بـ "البوام"(٢) .

ويشير المؤرخ الإنكليزي "لوريمر" في كتابه : دليل الخليج(٣) إلى أن السلالات البشرية السوداء التي تقوم بالعزف والإنشاد جاءت أساسًا للعمل بالغوص بحثًا عن اللآلئ ، وإلى جانب هؤلاء الأفارقة - أجراء وأرقاء - عمل بعض فقراء العرب وبعض الإيرانيين والبلوش . ويحدد بعض الدارسين شيوع رقصتي الليوه والطنبورة الأفريقيتين في الخليج ببداية القرن الثامن عشر للميلاد ، وهو القرن الذي شهد ازديادًا لمعدل الهجرة الأفريقية للخليج العربي . وتواصلت هذه الهجرة في القرن التاسع عشر الميلادي(٤).

غير أننا نميل إلى الاعتقاد بأن تأثير الفنون الأفريقية على السواحل اليمنية يرجع إلى ما قبل القرن الثامن عشر الميلادي ، ونحن إذا كنا لا نستطيع أن نؤكد حدوث مثل هذا التأثير فإننا أيضًا لا نستطيع أن ننفيه ، ولعل مما ينبه إلى تلقي الساحل اليمني لمؤثرات أفريقية موسيقية هو ما ذكره المؤرخ اليمني محمد عبد القادر بامطرف في كتابه "الشهداء السبعة"(٥) حينما عرج على وصف مدينة الشحر بحضرموت في سنة ٩٢٩ للهجرة فذكر أن بالمدينة مرقصًا تجلب راقصاته من جزيرة لاموا المواجهة للساحل الأفريقي الشرقي . ■ ■

وتدخل موسيقى الرقصات الشعبية القائمة على السلم الخماسي في كل من الخليج واليمن ضمن فنين رئيسين :

١ - الليوه / الليوا :

فن أفريقي بكل ملامحه ، بأدائه وصيحاته ، وأهازيجه وإيقاعاته ، ويُستدل على جذوره **السواحيلية** بكثرة المفردات السواحيلية الأصل في نصـوص غنـائـه ، وهي وإن خالطتها بعض المفردات العربية فإن ذلك لا يعدو كونه نتيجة طبيعية لانصهار الرقصة في وجدان أهل المنطقة واستيعابهم لها .

والليوه رقصة جماعية تؤدى بغير مناسبة ، لغرض التسلية وقضاء وقت الفراغ ، أما الآلات المستخدمة فيها فتتكون من **الصرناي** - آلة نفخ خشبية - وثلاث أو أربع طبول مختلفة الأحجام - يُضرب عليها بالعصي في بعض المناطق وبالأيدي في مناطق أخرى - ولهذه الطبول أسماء كثيرة منهـا : **السبـاقـة / المسنـدو / الشجنجـا / البـاتو / شيندو / تشبوه أو جبوه / كاسر / جاعد** . **فالشيندو والجاعد** طبول كبيرة **والتشبوه أو الجبوه** طبل وسيط **والكاسر** أصغرها حجماً . وترقص **الليوه** بثلاث طرق : **ليوه طبيعية / الدنكمارو أو المدندو / المتاري أو النتاري** وهو أسلوب غناء أفريقي الأصل(٦) ويؤدى بدون آلة الصرناي . وهنالك أيضاً طرائق **السومة والديمة والتكميري** . كما أن هناك موسيقات منبثقة عن **الليوه** تؤدى بدون **صرناي** وبمصاحبة الطبول والطيران التقليدية كفنون السواحل والميدان (٧) .

وإذا أقدمنا على تحليل مضامين أغنيات رقصة **الليوه** سنجد أنها تقدم دليلاً آخر على **زنوجة** هذا الفن ، فهذه الأغنيات تدور أساساً حول صفـات الحبيب ، وفـراقه ، ووداعه . وتسودها عاطفة الألم والنواح والبكائية ، كما نلمس من مفردات نصوصها ملامح الخضوع والامتثال والعبودية لربان السفينة - المعروف بـ **النوخذة** - أو لصاحب العمل ، ونحس فيها عموماً بالمأساة ، ويرى الأستاذ **رفعت محمد خليفة دويب** في كتابه **أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة**(٨) أن هذا يتمشى مع الطابع العام للفن الزنجي .

كما يرى الأستاذ **دويب** أن إيقاع **الليوه** إيقاع متأفرق سريع ، يزداد عدد **الدموم** فيه على عدد **التكوك** فيكون ميزانه : ١٢/٨ ، ويوافقه في ذلك الأستاذ **إبراهيم شكري** في كتابه **الرقصات الشعبية الكويتية**(٩) بينما يرى الأستاذ **غنام سلمان الديكان** (١٠) أن ميزان الثنائي المركب هو الإيقاع الشائع **للّيوه**

نماذج من أغنيات الليوة :

١ - جـومـبـي لـيـوه جـومبـي لـيـوه
٢ - لا إلــه إلا الـلـه يـا مـمـبـاسّـه
٣ - يا عويسـة يا عويسة ، وأين ترقـدين ؟ فوق الغـرفة
اقـوم بـانـي مـا شـامـا .. بـاكـتـب بـروي سـلامـه
أويـلاه أويـلاه يـا عويـسـة فـوق الـغـرفـة
اسـمـع ونـيـن غـويـشـه فـوق الـغـرفـة
يـامّـا عجـبـنـي مـولـد وابّـي شـوفـه
مـا عـنـدي خـبـر مـا عـنـدي خـبـر
والـخـبـر وصـلـوه لـولايـة والـمـركـب ايـنـكـسـر

إلى آخر النص بما فيه من كلمات ضعيفة مفككة يغطي ضعفَها حدةُ صوت المزمار أو الصرناي ودقات الطبول .



ويرى الأستاذ **حسن قايد** في كتابه **بادية الإمارات** : **تقاليد وعادات**(١١) أننا لا نستغرب مثل هذا النص في **الليوه** لأننا إذا أرجعنا الرقصة إلى جذورها الأفريقية فلن نجد غرابة في هذا التحرر الخارق للعادة ، فالأفريقيون مشهورون بانطلاقهم في علاقاتهم الاجتماعية ، وعلاقة الرجل بالمرأة في أفريقيا في الماضي والحاضر لا تخضع لقيود كبيرة .

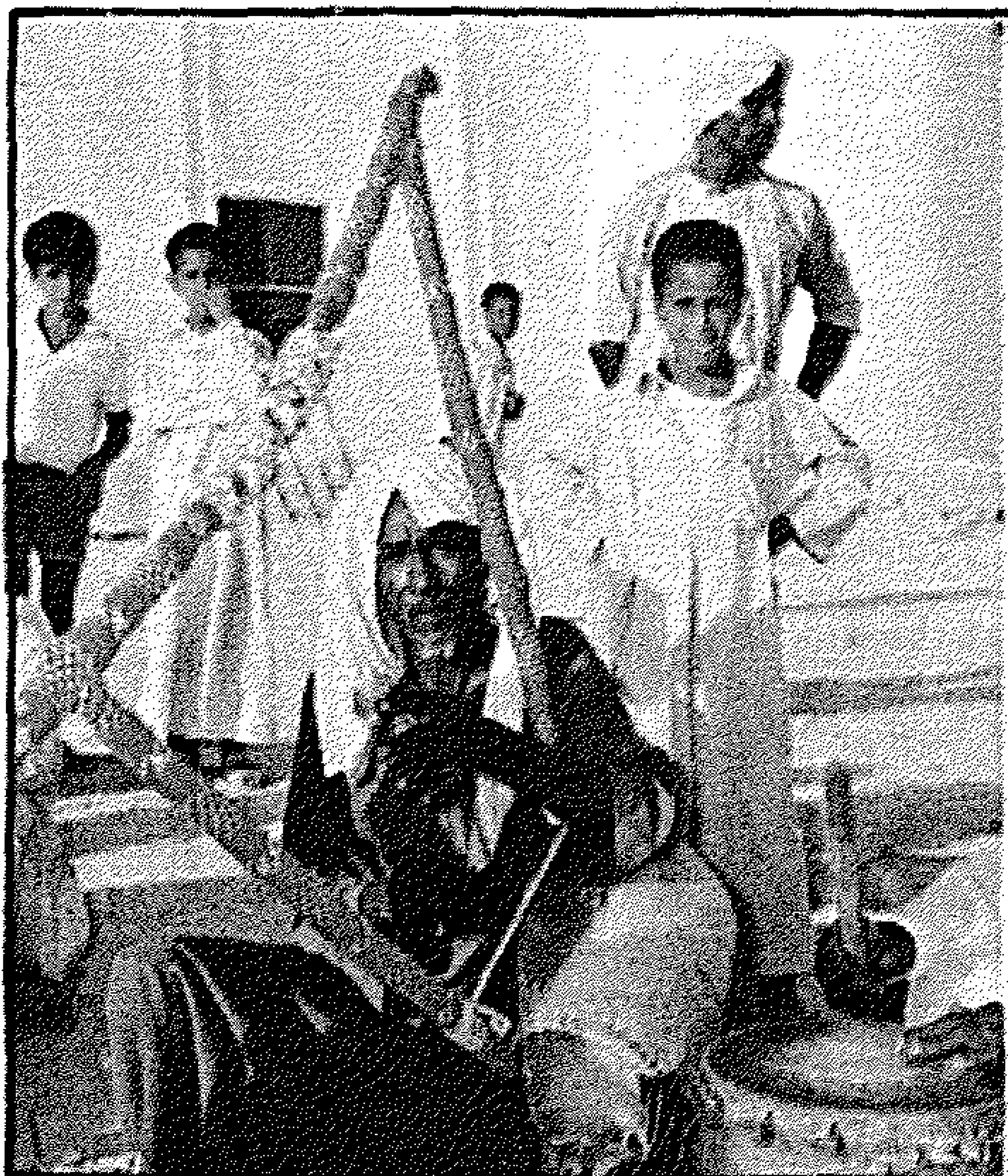
وقد وجدت **الليوة** لنفسها مكاناً في غناء أهل الخليج واليمن الحديث أيضاً(١٢) . ولعل من أكثر الأمثلة شيوعاً على ذلك أغاني : **صبوحة خطبها نصيب** ـ إيقاع ثنائي مركب ـ **مين علمك مين** ؟ و **ويلاهُ يا أهل الهوى** للمطرب الكويتي **عبد المحسن المهنا** ... إلخ . كما نلاحظ وجود فرق الليوه في المنطقتين مثل فرقة الشحر للفنون الشعبية بمحافظة **لحج** المتاخمة للعاصمة عدن . وقد استطاع الفنان اليمني الشعبي **أحمد محمد ناجي** في مطلع السبعينيات أن يبني على الليوه أوبريت **قاضي الغرام** .

٢ ـ الطنبورة / الظمبورة / النوبان :

رقصة درامية ذات طابع روحاني عميق مرتبط بالعقائد الأسطورية الخرافية . ويتركز إيقاعها في حركة القدم . وهذا الطابع عنصر من عناصر الرقص الحديث التي تبرز تألق ودفء عذوبة الرقص نفسه(١٣) .

وتعرف الرقصة في دولة الإمارات العربية المتحدة دون سواها من الخليج بـ**النوبان** .

ويرى الأستاذ دويب أن هذه التسمية آتية من كون الرقصة وفدت على الخليج من منطقة النوبة شمالي السودان وجنوبي مصر ؛ إذ أن بعض القبائل النوبية قد نزحت من مواطنها الأصلية واستقرت في الخليج العربي ، ولأن منطقة النوبة سبقت المنطقة السواحيلية في الاحتكاك المكثف بالثقافة الإسلامية ولغتها العربية فإننا لا نستغرب إذا وجدنا العبارات العربية أكثر وفرة في نصوص النوبان / الطمبورة منها في نصوص الليوه .. وإن كان تبينها صعباً ؛ لأن المغني يؤدي النص بلهجة نوبية .



المصدر : Baharain : A Meed practical Guide, (ed) John Whelan

ويشير الأستاذ **علي محمد لطفي**[١٤] إلى أن نصوص النوبان في الإمارات عبارة عن هجين من كلمات أفريقية وعربية ، وانت تستطيع أن تتبين ما بها من دعاء حين تسمعهم يرددون ؟ **يا ربنا يا ربنا** . وفي تحليله لبعض نصوص رقصة النوبان في الإمارات ، حاول الأستاذ دويب أن يقدم دلائل أخرى على نوبية النوبان :

جاريـة سواكـن ليش تبكـين يا جاريـة سواكـن ؟
وأيــش بَـغِـيتـي يـا جاريـة ؟
أبـغـي حـقـي .. تـعـطـونـي حـقـي

إنه نص يعبر عن المقت للعبودية ، وعن التطلع للحرية كتبه أحد مؤلفي النوبان مخاطباً به إحدى بنات جنسه التي يبدو أنهاكانت جارية من مدينة **سواكن** ـ الميناء التاريخي للسودان على البحر الأحمر ـ ولا أدري كيف وقع الأستاذ دويب بعد ذلك في خطأ جغرافي حينما اعتبر ميناء المخا اليمني ميناءً أفريقيًّا شأنه شأن **سواكن** .

يا مخـا في سبـيـل الله يا مخـا عذبـت روحـي[١٥]
حـبـيـبـي دقـنـه دقـنـه يـا مـالـه
إنـجـلـيـزي يتـمـنـي حـرب الـسـواكـن

نعم ، فمؤلف النوبان قد يتجاوز في حكاية تجاربه العاطفية تغزله بحبيبه إلى وصف سعادته وهنائه بهذا الشكل : إن حبيبي يشاركني أداء فني ، فيدق معي على الطبول ليظهر **حبيبي دقنه** ، ولم لا يهنأ بحبه وإنسانيته ؟! **دقنه يا ماله** ، أما البيت الثاني فيعبر عن شعور الكراهية ضد الإنجليز الذين كانوا يحتلون مناطق كثيرة في القارة السوداء لينهبوا خيراتها ، ويستعبدوا شعوبها ، عن طريق إشعال نار الحروب الدامية في مستعمراتهم **إنجليزي يتمنى حرب السواكن** ، وهذه نزعة هامة من نزعات شعر **النوبان** الوطنية . بقي فقط أن أضيف على هذا التحليل للأستاذ دويب ، أن لفظ **دقنه** ربما كان إشارة مباشرة للبطل السوداني الكبير **الأمير عثمان دقنه** الذي خاض حروب المهدية ضد الإنجليز في شرقي السودان والذي تعتبر مدينة **سواكن** ثغرة التاريخي على البحر .

وإذا كانت رقصة **الطنبورة** تعرف بالنوبان في الإمارات فإن تسميتها **بالطنبورة** أكثر انتشاراً في باقي الخليج العربي ، كما أن اليمن تعرفها بهذا الاسم . وإذا عرفنا أن **الطنبورة** رقصة جماعية يستخدم العازفون في أدائها الطبول المسماة **المناجيب** وبعض حوافر الماعز المعروفة بـ **المنجور** إضافة إلى آلة **الطمبورة** التي تشكل الآلة المميزة للرقصة ، أدركنا السر في التسمية . وآلة **الطمبورة** عبارة عن صندوق مصوت دائري الشكل يمتد منه عمودان على جنبيه ، وبها من أربعة إلى ستة أوتار ، فهي بذلك شبيهة بعض الشيء بالقيثارة الرومانية القديمة . ويضيف الأستاذ **إبراهيم شكري** إلى مستلزمات العزف **السلاح** ، وهو عبارة عن قرنين من قرون الجاموس والبقر[١٦] للمنجور ، وللسلاح وظيفة توقيعية . كما أننا نسمع بتسميات أخرى للطنبورة منها **السمسمية** والخيط والمنجب والصنجق .

والطنبورة آلة قديمة أفريقية الأصل ، وشائعة الاستعمال في شمالي السودان والصومال منذ القدم ، فقد عرفها البجه ، والنوبيون في مصر ، وقدسها بعضهم . ثم انتقلت إلى سواحل البحر الأحمر فانتشرت من خليج السويس شمالاً حتى باب المندب وعدن جنوباً . وترى بعض المصادر أنها خلال رحلتها التاريخية في البحر الأحمر طرأ عليها بعض التغيير ، فصغر حجمها ، وعرفت **بالسمسمية** أيضاً ، وإن كانت قد احتفظت بطابعها العام ، وبسلمها الموسيقي الخماسي .

وقد أشار المستشرق **أندرسون باكول** في مقالة له عن الموسيقى في منطقة تهامة باليمن[١٧] إلى أكثر من مصدر يشير إلى وجود **الطنبورة / السمسمية** في غناء أهل البحر الأحمر اليوم ، مثل وجودها في غناء الصيادين في جنوبي شبه جزيرة سيناء تحت طائفة من الأغاني




تعرف بـ **اليمانية**(١٨) ومثل وجودها ضمن حفلات - الزار - في مصوع الميناء الأريتري(١٩) ، وقد واصلت الآلة رحلتها بعد ذلك ، إذ انتقلت إلى **اليمن** ، ثم أكملت مسيرتها إلى السواحل الجنوبية والبلاد العمانية ، واستقرت في **الخليج والبصرة** بحجمها الطبيعي . ونحن لا نزال نلاحظ شعبيتها اليوم في السودان ومصر وليبيا . ويرى بعض الباحثين أن دخول **الطنبورة** إلى الكويت مثلاً كان قبل ما يقرب من مئة وخمسين سنة . وقد عرفت في المكيدات - البيوت - منذ ذلك الحين وبحجمها الطبيعي الأصلي(٢٠) ثم شهدت إقبالاً شعبيًا كبيراً عليها ، ونموًا مطرداً ، واتساعًا دائمًا لجماهيريتها(٢١) .

لأن منطقة تهامة الساحلية في اليمن كانت حقل دراسة **أندرسون باكول** فقد عني بتاريخ وصفة آلة **السمسمية** الشائعة الاستعمال في **تهامة** . وذهب إلى وجودها في **الهند** أيضاً . كما لاحظ أنها أصغر حجماً من الطنبورة ، ودلل على عراقة تاريخها في اليمن بغناء للبحارة اليمنيين عليها ، وهم يسمونها **نوبية** . وأشار إلى أنها ذات خمسة أوتار تصنع من الأسلاك ، ويعزف عليها بقرن بقرة . وعلى كل قطابعها العام واحد ، وأغنياتها تقوم أساساً على السلم الخماسي .

ويتفق عدد من الروايات الشعبية الحضرمية على أن حضرموت عرفت آلة **السمسمية** في القرن الثالث عشر للهجرة على يد بحارة حضارمة من أصحاب السفن الشراعية التي كانت لها صلة بميناء **ينبع** الحجازي ، وما لبثت ألحانها الراقصة أن وجدت طريقها إلى الحضارمة : **سعيد سالم باحداد وسالم فرج عبد النصير وسعيد سالم السليمي ومبروك رمضان** . وهذا الأخير أصله من ينبع ، وهو الذي حبب إلى الفنان اليمني الراحل **عبدالله حاج بن طرش** العزف على **السمسمية** . ولكن « **طرش** » ما لبث أن تحول عنها إلى العود الحديث الذي كان الفنان اليمني **صالح بن الشيخ علي بن هرهرة** قد أدخله إلى حضرموت ١٢٨٦ - ١٣٢١هـ / ١٩٠١م . والروايات الشعبية تؤيد دخول **السمسمية** إلى مدينة الشحر الحضرمية قبل آلة العود . وإن ظلت محصورة في أوساط بحارة السفن الشراعية(٢٢) ومن هذه المدينة نبغ في فترة لاحقة الفنان **عوض عبدالله المسلمي** في العزف على **السمسمية**(٢٣).

والملاحظ أن أغنيات **السمسمية** تضم ألفاظاً غير حضرمية ، كالشامية والحجازية :

يـا كَـمْ بـزورات في الـدنيـا انـكـوت منـك

وقد أشار المؤرخ **محمد عبدالقادر بامطرف** في كتابه(٢٤) **باحسن : الرائد والفنان** إلى أن دخول **السمسمية** للشحر قوبل بمقاومة من الجامدين الذين يصفون أنفسهم بعلية القوم والأعيان ، كما أشار **عمر أحمد بن ثعلب** في كتابه **محمد جمعه خان : حياته وفنه**(٢٥) إلى صفة السمسمية في حضرموت وطريقة العزف عليها : وهي عبارة عن قطعة خشب مدورة ومجوفة ، يثبت إليها ثلاثة أعواد مستطيلة في شكل يشبه المثلث ، وتمتد عليها خمسة أوتار من العمود القاطع ، وتثبت بطرف القطعة المدورة . والمعروف أن لكل وتر من أوتار **السمسمية** الخمسة نغمة واحدة فقط ، بعكس آلة القنبوس والعود والرباب . الأمر الذي يجعل من الصعوبة بمكان إخراج نغمات وألحان كثيرة من أوتار هذه الآلة فهي تحتاج إلى مهارة فائقة ، وتدريب شاق وطويل وعسير .

ويتم التصبيع أو العزف على **السمسمية** بوضع الإبهام بين الوترين الأول والثاني ، والسبابة على الثالث ، والخنصر على الرابع ، والبنصر فوق الخامس ، وتقف الوسطى كمايسترو لترقص مع كل نبضة أصبع(٢٦) وقد اقترنت **السمسمية** في اليمن بكثير من الأغنيات الشعبية مثل :
الزمان الزمان / أخضر يا ليمون / قال بوزيد / يا مركب الهند / سقى الله روضة الخلان / سرى الليل وانا نايم ... إلخ .

كما أن من أغنيات الطنبورة الشهيرة بالخليج :

١ ـ **علي يا إمامي ، ياذابح الكيفران ، يا مظهر الدين بالسيف ، بر الحبش واليماني .**
٢ ـ **يا وليد الناس الله عليك يا وليد الناس ـ سيدي** ـ سلم خماسي ـ [٢٧]
٣ ـ **أشكي زماني يا جميلة** ـ سلم خماسي[٢٨]

وهناك طائفة من الأغاني الخليجية الحديثة التي توظف الطمبورة مثل :
خلي جفاني وراح . لحن : **يوسف فرحان دوخي** . غناء : **عبد المحسن المهنا** . أما إيقاع الطنبورة فأفريقي : ٣ / ٤ و ٣ / ٤[٢٩] ، وربما كان أيضاً على إيقاع ٦ / ٨[٣٠] .

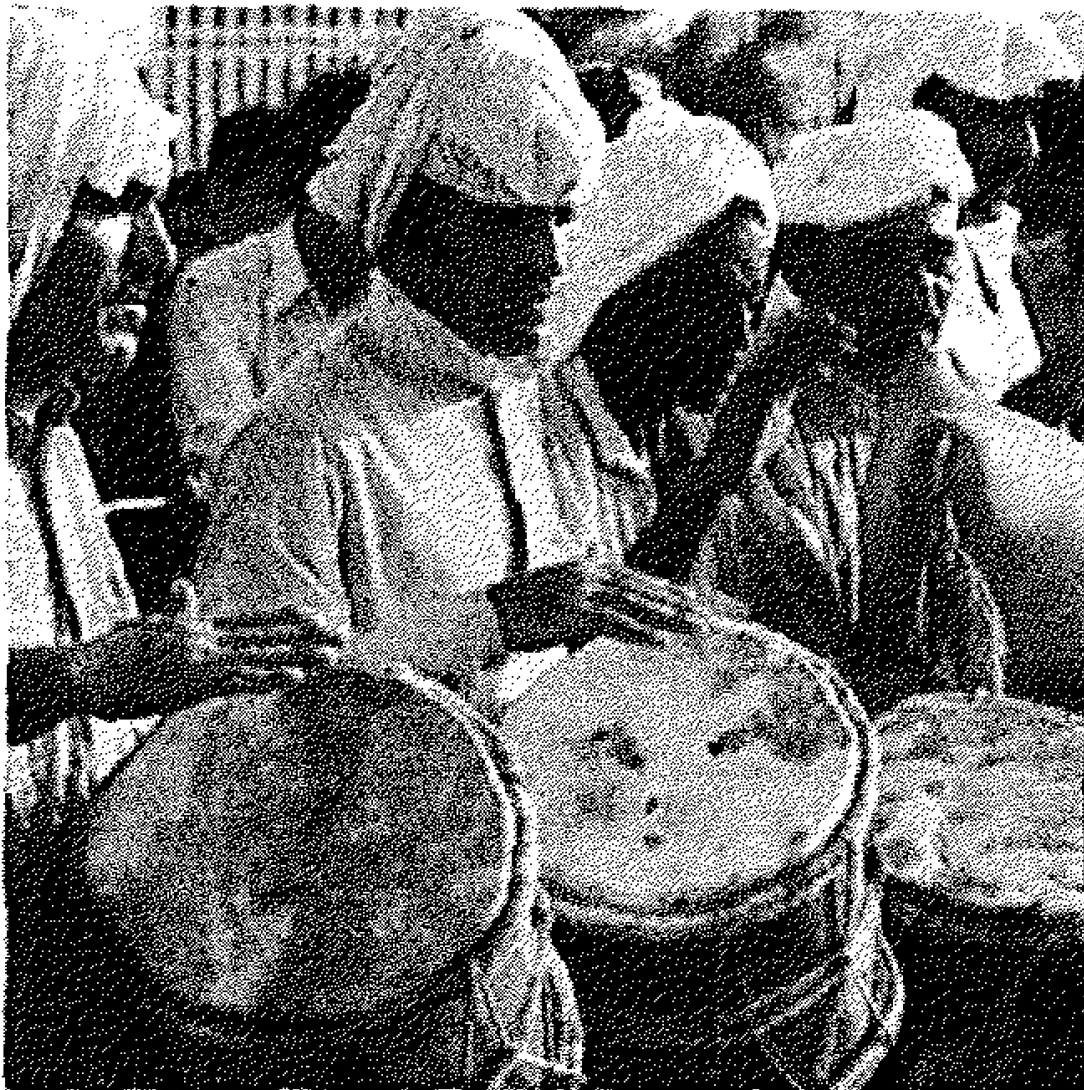
الطنبورة في طقوس الزار :

وتلعب الطنبورة الكبيرة دورها الهام في حفلات الزار في الخليج واليمن . وربما كان الزار والطنبورة قد ترافقا عبر التاريخ في رحلتيهما إلى شبه جزيرة العرب من أفريقيا[٣١] . فالزار عموماً تقيمه المجموعات الأفريقية الأصل في الخليج واليمن ، وإن حضر طقوسه سواهم . وللزار إيقاعات محددة : فإيقاع **النوبي** تؤدى رقصاته في الحفلات والأعياد العامة بصحبة أربعة طبالين وراقصين يحملان الطنبور . كما في الحان التهليلة أو الجلة ، وهما أسلوبان لغناء إيقاع الطنبورة النوبي . ويردد الجمع المقطع الذي يؤديه المغني المنفرد . **لاحظ أن التهليلة عند بحارة قطر قريبة من الإيقاع الأفريقي ، حيث يغنونها جماعات صغيرة عندما يتركون منازلهم متوجهين نحو المرفأ يوم السفر**[٣٢] .

أما إيقاع **القادري** فمقصور على حفلات الزار ، واسمه مأخوذ من اسم الزير / الجان / السيد الشيخ عبد القادر الجيلاني ويعتبر أحد الزيران النوبيين ، وهكذا فإيقاع الطنبورة القادري متخصص في طلب حضور الزيران النوبيين ، وهذه الزيران قد تستجيب لنوع من الليوه يعرف بالنتاري يؤدى بدون صرناي .

كما أن هناك إيقاع **الحبشي** المأخوذ من اسم الزير شيخ الحبشي الإثيوبي المولد . ويعرف بإيقاع مختلف عن الليوه والنوبان ـ الطنبورة ـ ويؤدى بثلاثة طبول ، طبلين كبيرين وكاسر حجمه بين الطبل والمرواس .

كما أشار أندرسون باكول[٣٣] إلى الزار في تهامة في أكثر من موضع ، فذكّر بما كان المستشرق أوليفر ميرز[٣٤] قد أورده من أن للزار جذورًا نيلية سبقت الحضارتين : الحميرية فالإسلامية باليمن . كما أشار إلى استخدام آلة الطنبورة في حفلات الزار اليمنية إلى جانب طبول ثلاثة ـ ذكر أسماءها وهي : صحفة ومرفع ومدف ـ مترافقة مع المزمار الذي قد تقوم بالعزف عليه امرأة . ولاحظ ضمن ملاحظاته أن حفلة



المصدر :
Baharain : A Meed practical Guide, (ed) John Whelan



الزار قد تكـون مختلطة في بعض مناطق تهامة ـ مثل وادي مور ـ بينما يفصل بين الجنسين في بعض المناطق الأخرى ، مثل المخاء .

وقد ناط **أندرسون باكول** بطائفة **الأخدام** في اليمن والبر الأفريقي المقابل : الحبشة والسودان ، مهمة العمل بالزار والقيام بأمر موسيقاه ، ودلل على ذلك بأن رجال القبائل اليمنية في تهامة قد يعزفون القيثارة أو المزمار أو الناي ، ولكنهم يمتنعون عن العزف على الطبل ، الذي يشكل أساساً مهمًّا في فن الطنبورة داخل وخارج حلقات الزار ، ولعل ما ذكره من تشابه شديد في المستوى الاجتماعي لطوائف الأخدام في اليمن وخارجها من حيث حياتهم خارج التركيبة القبلية ، وسكناهم خارج المدن ، وتكسبهم بالترفيه عن الناس بالغناء وأعمال النظافة والعتالة ، ومن حيث موقف المجتمع منهم سابقاً ، ورفضه التزاوج بهم ، أو السماح لهم بامتلاك الأراضي ، يغدو أقل تعقيداً إذا ما قام أحدهم بدراسة لغوية لهذه الطوائف .

ملاحظات : ـ ومن المهم هنا أن نشير إلى أن رقصات متفرقة أخرى ـ عدا **الطنبورة والليوه** ـ انتقلت من السواحل الأفريقية إلى الخليج واليمن . ولكن هذه الرقصات لم تنل إلا اليسير من الدراسة مما يُصعِّب أمر البت في زنوجتها أو عروبتها . ومن هذه الرقصات **الباميلا** في حضرموت ، **والسوبان**[٣٥] وهي رقصة البحارة في زنجبار وصور وباقي الخليج ، **والصورية** ، **وخطفة** ويغنيها البحارة القطريون بمصاحبة الطبل والطوس والصفقة بالكف ، ويقال إنها وجدت أول الأمر بميناء **صور** بعمان حيث تكثر العناصر الصومالية ، مما يرجح انتقال الثقافة الصومالية إلى أغاني العمل في الخليج[٣٦] ، وهي شبيهة بالليوه الأفريقية وبالميدان الصورية ، وهي ذات إيقاعات متآفرقة تؤدى خلال نقل المحار من سفينة لأخرى[٣٧] . كما أن من المهم أن نلاحظ تميز **الليوه والنوبان** الأفريقيتين على غيرهما من رقصات الخليج واليمن بإمكانية **اختلاط الجنسين** فيهما ، وهو أمر قلما نجده في سواهما ، وتمثل **رقصة المناهيل والشحوح والردحة** في الخليج استثناء على القاعدة المذكورة .

وأخيراً فمن الفنون غير المقطوع بأفريقيتها في الخليج العربي فن **المعلاية** ، وهو على أية حال من الفنون الشعبية الوافدة على المنطقة ، ولا يحظى بمكانة اجتماعية راقية أو معترف بها كالفنون الأصلية رغم شعبيته وشهرته ، ويعد فن المعلاية من الفنون الشعبية المجروحة ؛ فلا يمـارسه أو يؤديـه إلا الطبقات المتدنّية اجتماعيًّا ، وهم أصـلاً من الخدم أو بقايا السلالات الأفريقية ، وعلى الرغم من ذلك فإن نصوصه الشعبية تتضـمن نزعـات أدبية واجتماعيـة ودينيـة مقبولة وجيدة ، شأن نصـوص الأغاني الشعبية الخليجية الأخرى ، وأشهر موازينه ٢ / ٣٤ / ٤٤ / ٦٤ ـ/٨[٣٨] .

الهوامش

١ ـ الموسيقى الخماسية ـ الدكتور نزار غانم ـ صحيفة البيان ـ ٣ / ٦ / ١٩٨٥م ـ دبي .

٢ ـ من حوار لإبراهيم جمعة ـ صحيفة البيان ـ ٤ / ٢ / ١٩٨٥م ـ دبي .

٣ ـ دليل الخليج ـ لوريمر ـ قسم التاريخ ـ الجزء السادس ـ ص ٣٠٦٤ .

٤ ـ البحـرين على طريق التقـدم ـ وزارة الإعـلام بدولة البحـرين ، بالاشتراك مع مكتب الخليج للعلاقات العامة ـ البحرين ـ المطبعة الحكومية .

٥ ـ الشهـداء السبعـة ـ محمـد عبـدالقادر بامطرف ـ الطبعة الثانية ١٩٨٣ ـ دار الهمداني للطباعة والنشر ـ عدن ـ ص : ٤٢ .

٦ ـ خليج الأغاني ـ انطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .

٧ ـ حول صلة فن الميدان بفن الدان ، انظر الجذور اليمنية لفن الصوت ـ الدكتور نزار غانم .
٨ ـ أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
٩ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٠ ـ الإيقاعات في الأغنية الكويتية ـ غنام سلمان الديكان ـ محاضرة في صنعاء .
١١ ـ بادية الإمارات : تقاليد وعادات ـ حسن قايد ـ لجنة تراث وتاريخ دولة الإمارات ـ مؤسسة الاتحاد للصحافة والنشر والتوزيع ـ ابوظبي .
١٢ ـ ببليوجرافيا الرقص الشعبي في اليمن الديمقراطية ـ عبدالله صالح الحداد ـ مجلة الفنون ـ عدن .
١٣ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٤ ـ الفن الشعبي في الإمارات ـ علي محمد لطفي ـ مجلة : شؤون اجتماعية ـ السنة الأولى ـ العدد الثاني ـ مايو ١٩٨٤م .
١٥ ـ أغاني الأعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
١٦ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
١٧ ـ الموسيقى في تهامة ـ اندرسون باكول ـ ضمن كتاب فرانسيس ستون ، بعنوان دراسات حول تهامة ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ لونجمان ـ لندن ، بالإنجليزية .
١٨ ـ السمسمية ـ آلة وترية في منطقة البحر الأحمر ـ أمنون شلواه ـ الموسيقى الآسيوية ـ ٤ / ١ ، ١٩٧٢م ـ بالإنجليزية ، موسيقى بدوية من جنوبي سيناء ـ يمانية ـ أجناس فلكلورية ف ف ٤٢٠٢ ـ السمسمية ـ بالإنجليزية .
١٩ ـ إثيوبيا ـ مجلد ٣ ، وموسيقى أريتريا ـ تانجنت ت ج م ١٠٣ ، تسجيل لحفلة زار في مصوع ، بالإنجليزية .
٢٠ ـ الموسيقى في عالم الإسلام ـ مجلد ٣ وتري ـ تانجنت ت ج ١٣٣ ، موسيقى طنبورة من البحرين ، بالإنجليزية ، بتشر دي بارك : ميوزيسيان دو جولف برسيك ـ أوكورا وسي ر ٤٢ ـ اغنية قيثار من البحرين ، بالفرنسية .
٢١ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
٢٢ ـ الفكر والثقافة في التاريخ الحضرمي ـ سعيد عوض طاهر باوزير ـ طبعة أولى ١٩٦١م . ـ دار الطباعة الحديثة ـ مصر .
٢٣ ـ المسلمي : حياته وفنه ـ احمد بومهدي ـ ١٩٨٤م ـ عدن .
٢٤ ـ باحسن : الرائد والفنان ـ تقديم محمد عبدالقادر بامطرف ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ الهمداني ـ عدن .
٢٥ ـ محمد جمعة خان : حياته وفنه ـ عمر احمد بن ثعلب ـ يونيو ١٩٨١م .
٢٦ ـ حوار مع احمد محمد ناجي ـ الفنون ـ عدن .
٢٧ ـ الأغاني الكويتية ـ الدكتور يوسف فرحان دوخي ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٤م ـ مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ـ الدوحة ـ قطر .
٢٨ ـ المصدر السابق .
٢٩ ـ اغاني الاعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .
٣٠ ـ الرقصات الشعبية الكويتية ـ إبراهيم شكري ـ ١٩٧٨م ـ مطبعة حكومة الكويت .
٣١ ـ دراسات في تاريخ وحضارة العربية الجنوبية ـ ر . ب . سارجنت ـ ١٩٨١م ـ لندن ، بالإنجليزية . وجا . سبنسر تريمنجهام ـ الإسلام في إثيوبيا ـ ١٩٥١م ـ لندن ، بالإنجليزية ، انظر ايضاً : ستون ، ص ١٣٢ ـ ١٤٩ ، بالإنجليزية .
٣٢ ـ خليج الاغاني ـ انطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .
٣٣ ـ الموسيقى في تهامة ـ اندرسون باكول ـ ضمن كتاب فرانسيس ستون ، بعنوان دراسات حول تهامة ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٥م ـ لونجمان ـ لندن ، بالإنجليزية
٣٤ ـ اوليفر ميورو ـ فلكلور عدن الصغرى ـ ص : ٢١٨ وما بعدها ؛ بالإنجليزية .
٣٥ ـ ببليوجرافيا الرقص الشعبي في اليمن الديمقراطية ـ عبدالله صالح الحداد ـ مجلة الفنون ـ عدن .
٣٦ ـ خليج الاغاني ـ انطون بولس مطر ـ دار المثلث ـ بيروت .
٣٧ ـ المصدر السابق .
٣٨ ـ اغاني الاعراس في دولة الإمارات العربية المتحدة ـ رفعت محمد خليفة دويب ـ قسم التأليف والنشر بالإدارة الثقافية بوزارة الإعلام والثقافة بأبو ظبي ـ مايو ١٩٨٢ ـ مطبعة كاظم ـ دبي .





عبــــاس الجــرّاري

أهمّيَّة النصوص الأدبيّة في التأريخ للموســيقى :

شعر الغناء العربيّ وإشكاليّة الإبداع الموسيقيّ



عن كتاب عبقرية الحضارة العربية ، المحرر جون هايز ، مطبعة معهد ماسا تشو سيتس للتكنولوجيا ، ١٩٧٨ .


العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .


■■ إننا حين نبحث عن الوثائق ، ولا سيما الوثائق المباشرة للتأريخ في الموسيقى أو التاريخ الموسيقي . فإننا نجد أن هذه المصادر متعددة ، وهي بتعددها تقتضي ألواناً متشعبة من الدرس والتنقيب ، ويمكن أن نختار منها ثلاثة أنواع تتسم بكونها مصادر مباشرة ، وهي :

أولاً : الإيقاعات والألحان .

ثانياً : النصوص الأدبية التي تستوعب هذه الإيقاعات والألحان .

ثالثاً : الأخبار التي تصف لنا هذا الغناء ، أو تحكي أخباراً تساعد على استحضار أو تَمثّل تلك الإيقاعات والألحان ، وتصور الإطار أو الجو الذي كانت تدور فيه . وفي نطاق هذه المصادر ـ بل في نطاق تلك النصوص ـ سوف أتحدث عن الشعر الغنائي العربي من زاوية ارتباطه بالإيقاع الموسيقي باعتباره ـ أي : باعتبار الشعر ـ وثيقة أساسية في تاريخ الموسيقى العربية ■■

هنا تطرح العلاقة بين النص الشعري وبين الموسيقى ، وهي لا شك علاقة قديمة قدم الإنسان وقدم الشعر واللحن ، ولعله لا مجال للحديث عن البداية بالنسبة للشعر ، كما أنه لا مجال للحديث عن بداية النغم والإيقاع . **فمنذ وجد الإنسان وبدأت مسيرته الحضارية والثقافية ، ظهر الإيقاع واللحن ، وظهر الشعر كذلك .**

هذه العلاقة بين النص الأدبي ـ وهو هنا النص الشعري ـ وبين الإيقاع الموسيقي ، تجلت واضحة عند العرب في بيئتهم الصحراوية ، وكانت لها مظاهر متنوعة ، ويمكن إذا نحن رجعنا إلى التاريخ القديم أن نقف عند «**الحداء**» الذي كان **أول ظاهرة أو مظهر للارتباط بين الشعر وبين الموسيقى أو اللحن الموسيقي .**

«**الحداء**» يعني ذلكم الغناء الذي يؤديه حداة الإبل وهم يسوقون الجمال والقوافل يجوبون بها الصحراء . ولا بأس أن أعطي بعض المعلومات السريعة عن هذا الحداء في نطاق ارتباطه بالإيقاع الموسيقي .

فعلى الرغم من أن الدارسين لم يعنوا كثيرًا بهذا الموضوع ؛ فإننا نستطيع التعرف إلى بعض ملامحه من خلال الأخبار الواردة حوله وحول بعض رواده ، فقد ورد أنه كان في العهد الإسلامي الأول حداة ، منهم : **البراء بن مالك**(١) الذي كان حادي النبي ﷺ ، واشتهر عنه أنه كان حسن الصوت ، وأنه كان يرجز للرسول ﷺ في بعض أسفاره . ومنهم كذلك : **أنجشة**(٢) الحبشي الذي كان حسن الصوت بالحداء . ولعله كان يحدو بالنساء بينما كان البراء يحدو بالرجال .

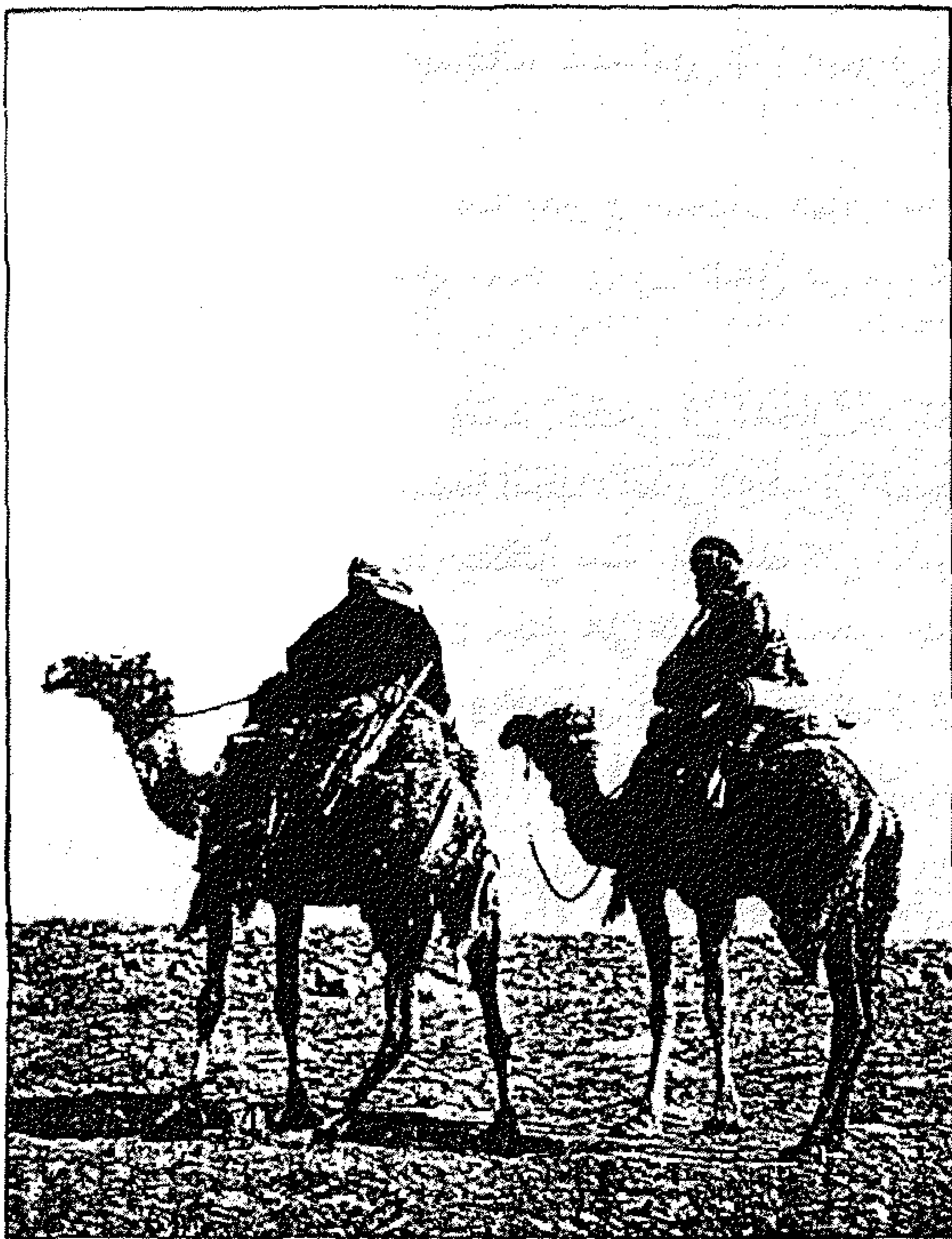
وفي الصحيحين(٣) أن النبي ﷺ قال : (يا أنجشة : رويدك سوقك بالقوارير) وروي عنه أنه عليه السلام (لقي قوماً فيهم حادٍ يحدو ، فقال : من القوم ؟ قالوا : من مضر . فقال رسول الله ﷺ : وأنا من مضر . قال : أي العرب حدا أولاً ؟ قالوا : إن

رجلاً منا ـ وسموه له ـ عزب عن إبله في الربيع فبعث غلاماً له مع الإبل ، فأبطأ ، فضربه بعصاً على يده ، فانطلق الغلام يقول : وا يداه ، أو قال : هبيبا هبيبا : فتحركت الإبل لذلك ، فسارت وانبسطت ففتح الحداء[٤] .

قد يكون ذلك أول ما صدر من إيقاع في هذا المجال ، وربما يكون أول مظهر للارتباط بين اللفظ واللحن الموقع عليه ، على أني لست هنا بصدد التعرف إلى نشأة الحداء ، على ما فيه من كلام كثير ، وإن كنت أود الدخول إلى ما يهمنا فيما نحن بصدده ؛ ذلك أن المصادر تتحدث لنا عن نوعين أو نمطين من الحداء[٥] :

أحدهما : كان يتوسل به الحداة لإبطاء السير ، ويريدون من القافلة أن تثقله ، وفي مثله يقولون :

دَعِ المطايا تَنْسِمُ الجَنُوبا
إنَّ لها لنبأً عجيبا
حنينُها ـ وما شكت لُغوبا ـ
يشهدُ أنْ قد فارقَتْ حبيبا
ما حَمَلَتْ إلا فتىً كئيبا
يُسرُّ مما أعلنت نصيبا
لو تَرَكَ الشوقُ لنا قلوبا
إذن لأثرْنَ بهنّ النيبا
إن الغريبَ يُسْعِدُ الغريبا



وثانيهما : كان يلجأ إليه الحداة حين يريدون الإسراع ، ويأتي على هذا النحو :

أعطيتُه ما سَألا
حكّمْتُه لو عَدَلا
قلبي به في شُغُلٍ
لا مَلَّ ذاكَ الشُّغُلا
قيَّدَهُ الحبُّ كما
قَيَّد راعٍ جملا

ونعرف من خلال الأخبار أن هذا النوع من الشعر الموقع لم ينقطع ، وأنه استمر إلى عهد الدولة العباسية ، حيث يتحدث فيها عن **سلام الحادي** الذي يُحكىٰ عنه أنه دخل في رهان مع الخليفة المنصور ، معلقاً على مدى تأثر الإبل بحدائه ، إذ طلب من الخليفة أن يأمر الجمالين بأن يأتوه بإبل مظمأة عطشىٰ ، ثم يوردوها الماء ، على أن ينشد حداءه أثناء انهماكها على الشرب ، وانغماسها فيه ، تروي عطشها العظيم ، حتى يرى ردَّ فعلها ؛ وما كاد يبدأ الإنشاد حتى رفعت رأسها وتوقفت عن الورود ، تقول أبيات حداء سلام[٦] :

ألا يا بَانةَ الحادي بشاطىء نَهْرِ بغداد
شجاني فيك صياحٌ طَروبٌ فوقَ ميَّادِ





يُذَكِّرني تَرنُّمُه ترنُّمَ ربةِ الوادي
إذا سوَّتْ مَثَالِثَها فلا تذكرْ أخا الهادي
وإن جادت بنغْمَتِهَا فَمَنْ أنجشةُ الحادي ؟!

لا شك أن هذه الأناشيد الأولية البسيطة تكشف لنا عن العلاقة بين الشعر والإيقاع ، أو بين الكلمة واللحن ، وهي علاقة تطورت عند العرب في جاهليتهم وبداية العهد الإسلامي ، حيث ظهرت أنماط جديدة ، ولست في حاجة إلى أن أتحدث عن تطور الأراجيز وظهور القصيدة العربية ، وبحور هذه القصيدة ، وما فعل **الخليل بن احمد الفراهيدي** حين جمع تلك البحور ، ويهمني أن أشير في هذا المجال إلى أن **الخليل بن احمد الفراهيدي** انتهى لا شك إلى ملاحظة أوزان الشعر وتحديدها بحكم ثقافته الموسيقية التي أتاحت له النظر إلى الشعر من ناحية الإيقاع ، وأود أن أذكر هنا ما قيل من أن **ذلك تيسر له بسبب إصغائه للحدادين في الأسواق يضربون ضرباتهم المتزنة المتتابعة أثناء عملهم اليومي .**

هنا يطرح السؤال حول إمكان تطويع الشعر للإيقاع الموسيقي والملاءمة بينه من حيث هو نص أدبي له مقاييسه وقوانينه ، وبين اللحن من حيث هو ـ كذلك ـ بناء له قواعده وأسسه .

وليس يخفى أن المحاولات كانت متعددة ومتنوعة ، وأن العملية بدأت يسيرة ثم تعقدت ، إذ نعرف أن الغناء ـ ولا سيما الغناء الذي ازدهر في الحجاز ـ وفي مكة والمدينة بصفة خاصة ـ باعتبارهما مركزين مهمين ـ كان يعتمد على الشعر بل ينطلق منه ، وكذلك كان الأمر في بغداد ، فقد ذكر إبراهيم الموصلي مرة قال :

(ارتج عليَّ فلم أجد شعراً أصوغ فيه غناءً أغني فيه الرشيد فدخلت إلى بعض حُجَر داري مغموماً ، فأسبلت الستور عليَّ وغلبتني عيني . فتمثل لي في البيت شيخ أشوه الخلقة ، فقال لي : يا موصلي : ما لي أراك مغموماً ؟ قلت : لم أصب شعراً أغني فيه الرشيد الليلة ، قال : فأين أنت عن قول ذي الرمة :

ألا يا اسلمي يا دارَ ميَّ من البلى ولا زال مُنْهَلًّا بجرعائِك القطر
وإن لم تكوني غير شامٍ بقفرة تجر بها الأذيال صيفية كدر
أقامت بها حتى ذوى العود في الثرى وساق الثريا في ملاءته الفجر
وحتى اعتلى البهمي من الصيف نافض كما نفضت خيل نواصيها شقر

قال : وغناني فيه بلحن كرره حتى عَلِقْتُه ، فانتبهت وأنا أديره ، فناديت جارية لي ، وأمرتها بإحضار عود ، وما زلت أترنم بالصوت وهي تضرب حتى استوى لي ، ثم صرت إلى هارون فغنيته إياه ، فأسكت المغنين ، ثم قال : أعد ، فأعدت فما زال ليلته يستعيدنيه ، فلما أصبح أمر لي بثلاثين ألف درهم ، وبفرش البيت الذي كنا فيه ، وقال : عليك بشعر ذي الرمة فغن فيه ، فصنعت فيه غناءً كثيراً ، فكنت أغنيه به فيعجبه ويجزل صلتي)[٧] .

على أن المغنين كانوا يخضعون الشعر لبعض التعديلات ، يحاولون به التوفيق بينه وبين اللحن ، بإضافة مدٍّ أو فك إدغام ، أو ما إلى ذلك مما قد لا يتحمله الإلقاء السليم للنص ولا يسيغه ، دون أن يغيب عن الذهن مدى ما يتيحه النص عند إنشاده ملحناً من اهتزازات صوتية وإمكانات لحنية قد تتفق ـ وقد تتعارض ـ مع طبيعة النص الشعري وما تقتضي قراءته .

ذكر **التيفاشي في (متعة الأسماع)**[٨] قال : **(حضرت بأفريقية أوائل القرن السابع إلى مطرب أندلسي فغنى في شعر أبي تمام)** الذي أوله :

ومـنفـردٍ بالحُسْنِ خُلْوٍ من الهـوى   عليمٍ بأسبـابِ القـطيعـةِ والعتب

فعددت له في هذا البيت أربعاً وسبعين هزة ، كما حضرت جارية مغنية في مجلس عظيم من عظماء تونس في هذا الشعر :

تَشَكّي الكميتِ الجريَ لما جهدته

فمر عليها في غناء هذا البيت وحده مقدار ساعتين من الزمان) .

ثم إن محاولة إخضاع الشعر للإيقاع اللحني تبلورت في العصر العباسي من خلال اتجاهين ، أو مدرستين :

■ **أولاهما** : كانت لا تبيح التغيير أو التعديل ، وهي المدرسة التي كان يمثلها **إسحاق الموصلي** ، كان يميل إلى احترام النصوص ومراعاة الألحان القديمة . حكى **محمد بن راشد قال** :

(إني لفي منزلي يوماً مع الظهر إذ دخل علي إسحاق بن إبراهيم الموصلي فسررت بمكانه ، فقال : قد جاءت بي إليك حاجة . قال : قلت : قل : ما شاء الله . قال : دعني في بيتك ودع غلاميك عندي : بديحاً وسليمان ـ وكانا خادمين مغنين ـ ومرهما أن يغنياني ، وائتني بفلان ليغنيني أيضاً ، بحياتي عليك ، وانطلق إلى إبراهيم بن المهدي فإنه سيسر بمكانك ، فاشرب معه أقداحاً ، ثم قل له : يا سيدي أسألك عن شيء ، فإذا قال : سل ، فقل له : أخبرني عن قولك :

ذهبتُ من الدنيا وقد ذَهَبَتْ مني

أي شيء كان معنى صنعتك فيه ؛ وأنت تعلم أنه لا يجوز في غنائك الذي صنعته فيه إلا أن تقول : (ذهبتو) بالواو . فإن قلت (ذهبت) ولم تمدها انقطع اللحن والشعر ، وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط ، فقلت له : يا أبا محمد ، كيف أخاطب إبراهيم بهذا ؟ فقال : هو حاجتي إليك ، وقد كلفتك إياها ، فإن استحسنت أن تردني فأنت أعلم : قال : أفعل ذلك لموضعك على ما فيه عليَّ ، ثم أتيت إبراهيم وجلست عنده مليًا ، وتجارينا الحديث إلى أن خرجنا إلى ذكر الغناء ، فخاطبته بما قال لي إسحاق ، فتغير لونه وانكسر ، ثم قال : يا محمد : ليس هذا من كلامك ، هذا من كلام الجرمقاني ابن الزانية : قل له عني : أنتم تصنعون هذا للصناعة ونحن نصنعه للهو واللعب والعبث . قال : فخرجت إلى إسحاق بذلك ، فقال الجرمقاني : والله ما أشبهنا بالجرامقة لغة غيره . وهو الذي يقول : ذهبتو ، وأقام عندي يومه فرحاً بما بلغته إبراهيم عنه من توقيفه على خطئه)[9] .

■ **ثانيتهما** : كانت تبيح التغيير والتعديل ، ويمثلها **إبراهيم بن المهدي** السالف الذكر ، وكان على النحو الذي رأينا يتعامل بحريته مع النص الشعري ، يضيف إليه من المدود أو يحذف ما يشاء ، وقد يتصرف في غير ذلك ، وعند الأصفهاني أن **إبراهيم** كان **(مع علمه وطبعه مقصراً عن أداء الغناء القديم وعن أن ينحوه في صنعته ، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً ، ويخففها على قدر ما يصلح له ويفي بأدائه ، فإذا عيب ذلك عليه قال : أنا ملك وابن ملك أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ . فهو أول من أفسد الغناء القديم وجعل الناس طريقاً إلى الجسارة على تغييره)**[10] .

لست أشك أن هذه المحاولات ، سواء ما كان منها يعتبر مقبولاً أو غير مقبول ، كان لها أكبر الأثر على محاولات تجديد الشعر العربي عن طريق الأوزان المولدة وما إليها مما جاءت عليه المسمطات على سبيل المثال .



وقد تجلت بوادر التجديد هذه في الأندلس بصفة خاصة ، حين أبدع الشعراء قصائد على نظامي الموشح والزجل ، وبغض النظر عن كل ما قيل عن نشأة هذين الفنين ـ بدءًا من ابن خلدون إلى الدارسين المعاصرين ـ فإنه لا مجال لإنكار أن الأغنية الشعبية الأندلسية كانت في طليعة أسباب تلك النشأة ، وهي أغنية كانت مزيجاً من اللغة العربية المعربة ، واللهجة المحلية ، والرومانية بصفة خاصة ، وكان لحنها يقوم على أنغام وإيقاعات يختلط فيها النمط العربي بالأنماط المحلية ، وأعتقد أن وجود هذه الظاهرة هو الذي أحدث أو دفع الشعراء الميالين للتجديد إلى إحداث قالب الموشحات والأزجال ، فإن هذا القالب أعطى الحرية ومنح القدرة للتوفيق بين عمليتي إبداع الشعر ووضع اللحن ، فلم يعد الشاعر والملحن أمام القصيدة التي تسير على بحر واحد وقافية واحدة ، ولكنه أصبح يتعامل مع بناء شعري جديد يتكون من مقاطع يسمّى بعضها أقفالاً ، وتسير على بحر واحد وقافية تتكرر ، ويسمى بعضها الآخر أبياتاً ، وتخضع لوزن واحد إلا أن قوافيها فيما بينها تختلف ، وينتهي النص بقفل يعرف بـ (الخرجة) ، غالباً ما يكون بلغة عامية قد تكون لها علاقة بالأصل الذي انطلق منه الموشح أو الزجل ، أعني بالأصل الأغنية الشعبية التي استوحاها الشاعر أو الملحن .

لا أريد أن أتحدث أكثر من هذا عن هذين الفنين التعبيرين اللذين ظهرا في الأندلس ، ثم انتقلا إلى المغرب والمشرق حيث ازدهر فيهما القول ، ومعه ازدهر كذلك فن الغناء أو نوع من الغناء ، وأود أن ألفت الانتباه إلى ملاحظة دقيقة ، تتعلق بمدى مطابقة اللفظ المدون والأداء المسموع ، أعني نص الأشعار المغناة ، وخاصة الموشحات والأزجال ، وهي في معظمها محفوظة في المصادر ومعروفة ، وكذلك نصوص الألحان التي تؤدىٰ عليها تلك الأشعار . ونحن لا نعرفها إلا من خلال ما وصلنا منها مما ظل متداولاً بانتقاله إلى بلاد المغرب العربي ، دون أن يغيب عن ذهننا أن نوبات (الآلة) الأندلسية التي لا تزال تتردد قد تكون تعرضت لبعض التغيير والتبديل نتيجة تناقل الأجيال لها عن طريق الرواية الشفوية ، ونتيجة عدم ضبطها بالتدوين الموسيقي الذي كان لا شك سيحفظ لهذه (الآلة) كثيراً من ملامحها الأصلية ، وإن كنت أعتبر أن ارتباط تلك النوبات بالشعر جعل منه خير حافظ لألحانها ، ولكن هذا لا يكفي في تحقيق المطابقة التي كثيراً ما تضيع ملامحها بسبب عوامل أخرى ، في طليعتها : طابع الارتجال في الأداء وما قد ينتج عنه من زخرفة وتزويق .

أعود إلى الموضوع ، وأطرح محاولات أخرى للتوفيق بين النص الشعري والأداء اللحني ، ظهرت عندنا في المغرب على يد شعراء الملحون ، وليس يخفىٰ **أن الشعر الملحون كان في مرحلة ظهوره يسير محتذياً نمط القصيدة العربية بنظامها في الوزن والقافية** ، ثم لم يلبث أن تأثر بالقوالب الجديدة التي ظهرت في الأندلس وانتقلت للمغرب . أعني : **قوالب الموشح والزجل** ، وخاصة فيما يتعلق بتعدد القوافي وتقسيم القصيدة إلى مقاطع .

وشاعت عند أصحاب الملحون قصائد نموذجية ، كان الشعراء ينسجون على منوالها ، أوكما يقال **(قياصها)** أي : **قياسها** ، إلى حد أن كل قصيدة متداولة تكاد لا تعرف أو تميز عن غيرها إلا بالقياس الذي جاءت عليه ، **من ذلك مثلاً قصيدة (فارْحا) للتهامي المدغري** ، وهي من البيت الخماسي ، أي : البيت ذي الأشطار الخمسة ، وفي حربتها يقول :

سَلْتَكْ بَبْهَاكْ يَالرَّايَحْ   مَا لَكْ سَكْرانْ دُونْ رَاحْ
أنَا عَقْلِي امْعَاكْ رَاحْ   بَايَتْ مَنْ لِيعَتْ لَجْرَايَحْ

سَاهِرْ وَالنَّاسْ رَايْحَا

فهي على قياس قصيدة **(فاطمة) لمحمد بن عبدالله بن احساين** ، وفي حربتها يقول :

قَالَت يَمَّا اتْقُول طَامُو   قُلْتْ اوْ أَبِيكْ يَا الطَّامْ
يَا قَدّ اعْلاَمْ فَاللطَامْ   قَالَتْ تَرَا ايْقُول طَامَا
تارات ايقول فاطْمَا

إلا أنه في فترة ما من فترات ازدهار فن الملحون أواخر القرن العاشر الهجري وأوائل الحادي عشر ، ظهر الاتجاه عند بعض كبار الشعراء إلى تجاوز بناء القصيدة على قياس قصيدة أخرى ، وكذا إلى إيجاد مقاييس إيقاعية تكون قادرة على تحقيق الملاءمة بين الشعر واللحن ، لا سيما وقد أصبحت قصيدة الملحون تؤدىٰ غناءً ، وليس كما كانت من قبل إنشاداً يتلى فيه النص ويسرد .

وكانت هذه المقاييس اشبه بالتفعيلات العروضية التي يضبط بها إيقاع القصيدة العربية ، إلا انها كانت أكثر التصاقاً بالنغم الموسيقي ، وهي ظاهرة تجلت حتى في الصيغة التي وردت عليها تلك المقاييس أو (الصروف) حسب المصطلح الشائع عند أشياخ الفن .

وتعتبر أولى المحاولات في هذا المضمار ما قام به الشاعر **عبد العزيز المغراوي**[١٢] حين اتخذ **(الدَّنْدَنَة)** القائمة في وحداتها على (دان دَانِي) ، وطبقها على هذا النحوالذي يكشف عنه تقطيع بيت من قصيدة **(الشمعة)** يقول فيه **محمد بن علي** :

إيـلاَبَاكْيَا بَسْقَامَكْ شُوفِي اسْقَامْ حَالِي   مَنْ قِيسْ وَارْثُو بَعْدْ افْنَاهْ اغْرَامْ حبْ لِيلَى
أدان دان داني داني يا دَان دان دانِي   أدان دان دانــي يا دان دان دانــي

وجاء بعد المغراوي الشاعر **المصمودي** [١٣] الذي ثار على هذه (الدندنة) وبدلها بـ (ما لي ما لي) ، وكان قال : «زَوْلوا عْلِينَا دَانِي دَانِي فَاتْ وَقْتهَا ، واعْملُوا لِنَا مَا لِي مَا لِي» .

إلا أن هذا المقياس الجديد لم يكن يكفي وحده لضبط الوزن والإيقاع ، كان **المصمودي** يضيف اليه بعض الكلمات التي كان **(يشد)** بها الميزان) **(ويقبض)** كقوله : أَسِيدنا ــ للاّ مولاتي لَلاّ ــ الرَّادَا ــ يا لَلاّ يا للاّ .. وما إليها مما يعرف عند رجال الملحون بـ : **(التشْجِيرة) أو (التَّرتيحَة)**[١٤] وهي ظاهرة تدخل بدورها في نطاق التوفيق بين نص الشعر وأداء اللحن .

ويتضح تطبيق محاولة **المصمودي** من خلال هذا البيت للشاعر **ابن سليمان** في قصيدته (الوردة) :

لا تْلومُونِي فِي ذَا الْحَالْ جيتْ نَشْهد وَنْوَدِي   يَا عْدُولِي فَالْمُوت اسْبَابِي خَدّ الْوَرْدا
للاّ يا مولاتــي لَلاّ ويــاَ ما لــي ما لــي   لـلاّ يـا مولاتـي لـلاّ وْيَـاَ مـا لِي مـا لِي



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



وتعتبر محاولة **المصمودي** ، وقبلها محاولة **المغراوي** ، دليلاً على الرغبة في حل الإشكال القائم بين النص من حيث هو كلمات شعرية ، وبين اللحن من حيث هو إيقاع موسيقي ، وقبل ذلك الإحساس بهذا الإشكال القائم ، هو إحساس نابع من الممارسة ، أي ممارسة الأداء .

ونعتقد أننا بصدد واقع لا تزال تعيشه الأغنية العربية ، سواء في المغرب أو غيره ، ونحن غالباً ما نشعر به حين نستمع إلى أغنيات يكشف تلحينها وأداؤها عن التنافر بين الكلمات واللحن ، وكثيراً ما يحاول المغني ـ وقبله الملحن ـ تكلف التوفيق ، إما **بالضغط على كلمة ، وإما بتمطيط أخرى** ، ما يتعدى ما كان معروفاً عند المغنين القدماء حين كانوا يتصرفون بمرونة في المد أو الإدغام على حدّ ما مر .

ولعلي في غنىً عن التمثيل لهذه الأغنيات ، لتداولها الشائع ، كذلك لضيق الوقت المخصص للعرض ، وأنتقل إلى النقطة الأخيرة التي أود الحكم بها متسائلاً : كيف يمكن حل هذه الإشكالية ؟

وسوف ، أتجاوز في الإجابة مجال تقديم بعض الاقتراحات التي تتصل بمرحلة الإبداع ثم مرحلة النقل والتداول .

بالنسبة للمرحلة الأولى أتصور إمكان الإبداع المشترك بين الشاعر والملحن ، أي : أن يلتقيا ويتفقا على مجال يتيح التوفيق بين العمليتين : الشعرية والموسيقية ، وهو أمر غير مستبعد ، بل إني أظن وأكاد أجزم بأن الوشاحين الأندلسيين كانوا يجلسون مع الملحنين والمغنين ، ويطرحون النص وإمكاناته اللحنية أو يطرحون هذه الإمكانات وقابليتها لاستيعاب نص معين ، وربما كان من بينهم أي ـ : من بين الشعراء ـ من كان يُعْنىٰ بالتلحين والأداء كذلك .

أما بالنسبة للمرحلة الثانية المرتبطة بالنقل والتداول ، فيتعلق الأمر بالتدوين الذي أنظر إليه في مستويين :

■ **الأول** : **تدوين النص** ولا يثير أية صعوبة حين يكون بلغة عربية معربة ، ولكنه يثيرها حين يكون عاميًا ، كما هو الشأن في الأغنيات الشعبية ، بسبب وجود أصوات وحروف تنطق في اللهجات بشكل غير مألوف في النطق العربي ، على حد ما تكشف عنه درجات إخراج بعض الحروف ، كالجيم والشين والقاف ، على سبيل المثال . وقد انتهى بعض الذين تناولوا هذه القضية إلى ضرورة كتابة تلك الأصوات بالحرف اللاتيني والرموز التي تستعين بها طريقة (La Transcription) إلا أنني أرفض مثل هذا التدوين ، لسبب بسيط هو إمكان استعمال الحرف العربي وتوظيفه في كتابة النطق العامي إذا أضيفت إليه ـ أي : هذا الحرف ـ بعض العلامات والرموز على غِرار ما يفعل الحرف اللاتيني بغناء قدرته التعبيرية عن ذلك النطق .

■ **الثاني** : **تدوين اللحن** ، وهو أمر غير متيسر إلا بالنسبة للغناء المعاصر أو القديم المتداول ، بدليل أن أحداً لا يستطيع أداء الغناء الذي لم يستمر تداوله وإن ظلت نصوص كلماته محفوظة في كتب الأدب ودواوينه ، وربما وصف معها اللحن ، ووصفت طريقة الأداء ، على حدّ ما نجد مثلاً في غير قليل من الأشعار التي أوردها **الأصفهاني** في كتابه «**الأغاني**» مرتبة على الأصوات .

وحتى بالنسبة للمعاصر والمتداول ، فإن طريقة التنغيم الحالية القائمة على أبجدية الأنغام الصولفيج Solfege تبدو في نظري غير مسعفة أو غير كافية لتدوين الألحان التي تستوعبها كلمات الشعر العربي ، سواء جاء هذا الشعر على نمط القصيدة التقليدية أو غيرها .

وعندي أن ذلك راجع إلى ظاهرتين يتميز بهما الغناء العربي ، هما :

* **أولاً** : طبيعة ألحان هذا الغناء ، فهي قد تلتزم بالمقاييس العملية وبمقياس الزمن أو البعد الزمني بصفة خاصة . ولكنها قد تتعدى ذلك كله بحكم الفضاء اللحني والمجال الصوتي الذي تجول فيه هذه الألحان .

* **ثانياً** : ما يتيحه ذلك الفضاء والمجال من إمكان التلوين والزخرفة وما كان معروفاً عند القدماء بـ (**الزواق**) الذي غالباً ما يقوم على الارتجال ، أعني : ارتجال الأداء بما قد يخرج عن اللحن المدون ـ إن كان مدوناً ـ علماً بأن كثيراً من أنواع

الغناء العربي ـ والشعبية منها خاصة ـ تتيح المجال لظاهرة الارتجال ، وهي ظاهرة يمكن ضبطها ، لارتباطها بلحظة الأداء وما قد توحي به للمغني .

ولعل وسائل التسجيل الصوتي المعاصرة ـ وفي طليعتها التسجيل الإلكتروني ـ قد تزيل كل الصعوبات التي يثيرها تدوين الغناء العربي في جميع أشكاله ، ومع ذلك تظل الإشكالية قائمة ، وإن في غير المستوى الذي طرحت فيه على العرب وهم يغنون في الصحراء ، بعد أن تعرضت ألحان الغناء العربي ـ وكذا كلماته ـ لغير قليل من التطور ، مما جعل الإشكالية نفسها تتعرض له في بحث دائم عن كيفية التوفيق بين النص الشعري المضبوط بخصائص ومقاييس ، والأداء اللحني الخاضع لقواعد ومعايير .

على أنه قد ينظر إلى هذه الظاهرة ، وكأنها باستمرارها تحول دون انطلاق الإبداع الموسيقي الصرف ، مما يجعل للأغنية مكان الصدارة على الدوام . وهذه لا شك حقيقة متعلقة بطبيعة الشخصية العربية المتوسطية بكل ما يشكل هذه الشخصية من ذوق ومزاج مرتبطين باللحن الموسيقي من حيث هو تعبير لفظي مؤدًّى بالتنغيم ، مع ما يربطها ـ وخاصة في المغرب ـ بملامح الشخصية الأفريقية المتسم ذوقها ومزاجها بالميل إلى الإيقاع ، بل إننا حين نجد تأليفا موسيقيًّا ، كما هو الشأن في (الآلة) الأندلسية . فإننا نلقاه يتكىء على النصوص الشعرية ، وإن كنت أعتقد أن هذه النصوص كانت مجرد وعاء لحفظ تلك الموسيقى وتيسير تداولها .

الـهـوامــــش

(١) انظره في (الإصابة في تمييز الصحابة) لأحمد بن حجر العسقلاني ، ج : ١ ـ ص : ٢٣٥ (الطبعة الأولى ـ نشر مكتبة الكليات الأزهرية) والبراء هذا هو أخو أنس بن مالك (رضي الله عنهما) .

(٢) راجع ترجمته في المصدر السابق ص : ١٠٦ .

(٣) البخاري في باب الأدب ، ومسلم في باب الفضائل .

(٤) الموسيقى والغناء لأحمد تيمور ص : ٢ (أولى ـ ١٩٦٣)

(٥) انظر مقالاً للكاتب بعنوان (أصالة القوافي والأوزان الشعرية عند العرب) نشر بجريدة (العلم) عدد : ٢٦٩٥ ـ بتاريخ ٢٢ اكتوبر ١٩٥٧ .

(٦) انظر (الموسيقى والغناء) لتيمور ص : ١٠ .

(٧) الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني ـ ج : ٥ ص : ٢١٦ ـ ٢١٧ (ط دار الثقافة ـ بيروت) .

(٨) نقلا عن (ورقات عن الحضارة العربية بأفريقية) لحسن حسني عبدالوهاب ـ القسم ٢ ص ـ : ٢٣١ (مكتبة المنار ـ تونس) .

(٩) الأغاني للأصفهاني ـ ج :٥ ـ ص : ٢٦٠ ٢٦ .

(١٠) نفس المصدر ـ ج : ١٠ ـ ص : ٧٢ .

(١١) انظر في ذلك كتابينا :

١ ـ القصيدة (الزجل في المغرب) : ط الرباط ـ ١٩٧٠ .

٢ ـ موشحات مغربية (ط الدار البيضاء ١٩٧٣) .

(١٢) انظر كتابنا (القصيدة) ص : ١٣٣ وكذلك ابتداء من ص : ٥٨٧ .

(١٣) انظر المصدر السابق ص : ١٣٤ وابتداء من ص : ٥٩٢ .

(١٤) انظر المصدر السابق ص : ٣٢ فما بعد .




روكس بن زائد العزيزي

عقوبة

الخطف وانتهاك العرض

في القضاء البدوي



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .





■ ■ قبائل المملكة الأردنية الهاشمية ـ التي شافهناها وتجولنا بينها ـ من سنة ١٩٢٢ إلى سنة ١٩٣٨ ترجع ـ في الأعم الأغلب ـ إلى أصول راسخة في (جزيرة العرب) ، وهذه القبائل شديدة الحرص على أنسابها ، عظيمة الاعتزاز بها ، ولها عادات وتقاليد وأعراف تحافظ عليها ، وفي أقوالهم المأثورة :

« اللي يدشر العادة يعادى » أي : أن الذي يهمل العادة ، يعاديه الناس ■ ■

عقوبة الخطف وانتهاك العرض في القضاء البدوي

ومن عاداتهم شدة المحافظة على العرض ـ ويسمونه العَرْض ـ وفي أقـوالهم المشهورة «**ألف إهانة للمال ولا إهانة للأعيال ، وألف إهانة للأعيال ولا إهانة للعَرْض ، وألف إهانة للعَرْض ولا إهانة للدين**» .

لذلك نراهم يهتمـون بتـربية الفتاة ـ التي هي عنوان الشرف الاجتماعي عندهم ـ ويقولون عنها :

«**البنت إن ضحكت** ـ بلفـظ الكاف جيماً بثلاث نقاط ـ **وبدا نابهـا ، الحقهـا لا تهـابهـا**» . أي إن ضحكت الفتاة وظهرت ثناياها فاتبعها من أجل «الريبة» . **ولا تخف منها أن تمانع** . ولشدة خوفهم من تعرض فتياتهم لما يسيء إلى السمعة ، تسمع من يقول «**موتة وليّتك ، من صفاوة نيتك**» ـ أي موت نسائك مكافأة من الله لنقاء ضميرك (!!) ورغم هذا ؛ فإنهم يسمحون للفتاة أن تسهـر مع من تحب ـ في بيت أهلهـا ـ تلك السهـرة التي تدعى (التعليلة) . ومن العار ألّا تجد الفتاة من يسهر معها من المعجبين ، ويعير بعضهن بعضاً بقلة المهتمين بها ، أو عدم وجودهم .

وقد سمعت فتاة تعير أخرى بقولها :

«**العون أبوك .. يا لي ما عمرك أدركت التعليلة**» أي لعن الله أباك يا من لم يعلّلك أحد (!!) وقد شاهدت تلك التي شُتمت تبكي لأنها شعرت بأنها مهملة .

وقد يبدو في هذا شيء من التناقض : **شدة في المحافظة ، وحرية في الاختلاط بمن تحب** . والحقيقة أنه ليس في الأمر تناقض . لأن السهرة تكون في بيت أهل الفتاة ، وكثيراً ما يكون الشاب منبطحاً خارج الخباء ، يرى حبيبته وهي في داخل خبائها ، ولا يدنو منها .

والغـرض من هذه السهرة أن تختار الفتاة من تحب من غير إرغام ، لأنهم يقولون :«**المغصوبة ما لها عرض**» أي أن المرغمة على الزواج ليس لها شرف ، وكانوا قديماً يرغمون الفتاة في حالة واحدة وهي إذا طلبها ابن عمها ـ ولو كانت لا تحبه ـ لأن ابن العم ـ قديماً ـ كان يحق له أن يأخذ ابنه عمة من البرَزة[1] . ولم تُلْغَ أولويـة ابن العم إلا في السبعينيـات، حين اجتهـد أحد الزعماء المشهورين بأنه لا يحق لابن العم أن يعترض على زواج ابنة عمه؛ إذا كانت هي لا تريده .

ويعتبر كل ما يخدش العرض أمرًا بالغ الخطورة ، وقد مر بنا قولهم :«**ألف إهانة للأعيال ولا إهانة للعَرْض**» ، فثورة القبيلة للمـدافعة عن العرض ، لا تقل عن ثورتهم للثأر ممن قتل عزيزاً فيهم ، وأشنع جرائم العرض هي :

١ ـ **صايحة الضحى** .
٢ ـ **الخطف غصباً** .
٣ ـ **الخطف بالرضا بلا شهود** .
٤ ـ **الخطف بالرضا بشهود التبرية** .
٥ ـ **الاغتصاب** .

فصايحة الضحى ، هي التي اعتدي عليها في وضح النهار ،

وترفع صوتها مستغيثة بكل من يسمع صوتها ، ويقولون : «**صايحــة الضحى اللي ثوبها قواير ، ومخانقها بدايد**» يعني التي تمـزَّقَ ثوبها وهي تدافع عن نفسها ، وتناثرت عقودها وهي تحاول دفع المعتدي عليها ، فمثل هذه الجريمة يعاقب مرتكبها بما يلي :

١ ـ يجـرد من ملابسـه ، ويمشي عاريًا من بيت التي حاول أن يعتدي عليها .

٢ ـ تخط له خطة[٢] ـ دائرة ـ توضع فيها شملة ونملة ، ويغرس في وسطها سيف ، ويدخل تلك الدائرة ، ويحلف يميناً مؤلفة من تسع كلمات هي :
«**والله ، ما قضيت لها يمين ، ولا حنّيت لها جبين**» ويغرّم لدخوله الخطة بعيراً ، ولخروجه بعيراً .

٣ ـ يحكم القاضي بأن يستصفي أهل المعتدى عليها كل ما يملك المعتدي هو وأقاربه إلى الجد الخامس .

ومن القضاة من زاد على الحكم السابق مادة رابعة . وهي أن يجلس المعتدي وهو عارٍ وعلى وتر بعير[٣] ملوث بالفحم المسحوق ، وحيثما أصاب الفحم من جسمه يقطعه ولي المعتدىٰ عليها (صايحة الضحى) بالسيف ، أو يرضيـه المعتـدي وخمشتـه عن ذلك بما يطلبون؛ وقد يعفو الأهل .

أما الخطف ، فقد ذكرنا له ثلاثة أصناف هي :

١ ـ **الخطف غصباً** : وفيه يزيد القاضي على الحكم الذي رأيناه في عقوبة المعتدي على «صايحة الضحى» أن يمسي المجرم منبوذاً لا تقبل له شهادة . ويحرم من الزواج بمن أحب ؛ مهما دفع من مال .

٢ ـ **الخطف بشهود** : وهذا النوع من الخطف ينظر إليه بشيء من العطف ، لأن الخاطف يكون قد استنفد كل وسيلة من وسـائـل الإقناع للحصول على التي تحبه ويحبها ، ويكون أهلهـا قد رفضـوا كل وسائله وتوسلاته ، فيقدم على خطف حبيبته ومعه شاهدان من أصدقائه أو ثلاثة من الذي تقبل شهـادتهم ـ لاشتهـارهم بالصـدق ، وبعـد أن يستجـير ـ والشهود معه ـ بأقرب بيت إلى بيت المخطوفة ويشهد كل من هؤلاء الشهود الذين يعرفون بـ (شهود التبرية ، أو البراءة) عند القاضي ، أن الخاطف : «لم يمسك للمخطوفة يداً ، ولا قبل لها خدًّا» فيكون حكم القاضي في هذه الحالة بعد أن يعلم أن المخـطوفـة رافقت خاطفهـا بمحض إرادتهـا ، وبلا أقل تغرير ، وأنها بالسن المناسبة للزواج ، وبعد شهادة الشهود :

١ ـ أن يدفع الخاطف غرامة لا تقل عن أربعمائة دينار أردني .

٢ ـ يقـدم الخـاطف أختـه أو إحـدى قريبـاتـه بديلة للمخطوفة ـ لكي يتزوج بها شقيق المخطوفة أو أبوها إذا لم يكن للمخـطوفة إخوة ـ ويدفع الخاطف مهر هذه الفتاة من ماله الخاص لأهلها .

٣ ـ يجب على كبـير الخـاطف[٤] ـ ولي أمـره ـ أن ينطق بكلمـات بياض الوجه لوالد المخطوفة ولعشيرتها في ثلاثة أماكن :

أ ـ في بيت القاضي والناس مجتمعون .

ب ـ وفي بيت الذي استجار به الخاطف .

جـ ـ وفي بيت والد المخطوفة أو ولي أمرها .

ويعرف بياض الوجه هذا بـ (الكلمات التسع) وقوامها : «**الله يبيض وجهك يا (فلان) اللي سمح عنا وكرمنا**» وترفع على كل بيت من البيـوت ـ التي نودي فيهـا بالكلمات التسع ـ ثلاث رايات بيض تظل منصوبة ثلاثة أيام .

٣ ـ أمـا الخـطف بلا شهود البراءة فهو جريمة بالغة حد الخـطورة؛ فعـلى الرغم من أن الخاطف أجار خطيفته بزعيم معروف ، وعلى الرغم من اعتراف المخطوفة أنها سارت مع خاطفها (بخطاها ورضاها [٥]) ـ أي بمحض إرادتها ـ فإن حكم القاضي يكون قاسياً ، لاعتبارهم هذه المخطوفة بحكم المقتولة ، ودية المرأة ـ عرفاً ـ هي دية أربعـة رجـال ، ويـرفض الأهـل ـ عادة ـ أن يزوجوا ابنتهم بالخاطف ، وكثيرًا ما قاموا بقتل ابنتهم ؛ وكأنهم يستوحون ذلك من قول الشاعر :

لا يسـلـم الشرفُ الرفيـعُ من الأذى
حتـى يراقَ على جوانبـه الدّمُ



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



وقعت جريمة خطف سنة ١٨٧٩م إذ خطف عامل زوجة (معلانه) وهرب بها ، فلما سمع وجيه عشيرتها بذلك ، لبس ملابس النساء ، وأهال على رأسه الرماد ، وسار في وسط البلدة وهو يصيح بأعلى صوته : «اذبحوها ، واذبحوا عشيرة البايق ، خاين العيش والملح» وكان من نتيجة ذلك ما يشبه الثورة ، إذ هرب الخاطف ، وقيّدت المخطوفة ، وهجرت عشيرتان ـ تضامناً ـ البلد ، تاركات أراضيهن وبيوتهن ، وأخذت عشيرة المخطوفة تهاجم عشيرة الخاطف إلى أن قتلت واحداً منها ، أما المخطوفة فقد قتلت في ظروف غامضة ، ويقال: إن شقيقها هو الذي قتلها .

وهناك أحكام رهيبة على الزاني والزانية ، فإذا ثبت أن رجلاً وامرأة ارتكبا جريمة الزنا تعين على أهل الزانية أن يقتلوها ؛ وإلا ركبهم العار مدى الحياة ، ورُدّت شهادتهم ، وعُيّر كل منهم بأنه **(الخابر الصابر)**(٦) ، فإذا قتل أهل الزانية **(جرباهم)**(٧) أرسلوا إلى أهل الزاني من ينذرهم بلزوم خلع **أجربهم** ثم قتله بعد ذلك .

وقد ذكر المرحوم **(عودة القسوس)**(٨) في كتابه **(القضاء البدوي)** أن رجلاً من **(الكرك)** اتهمت ـ خطأً ـ شقيقته بالزنا ، فدخل عليها في بيت زوجها ، وأطلق عليها النار فقتلها ، ثم أرسل من ينذر أهل شريكها في تلك الإشاعة ليخلعوه ويقتلوه ، فلما علم الرجل بالأمر هرب ، فلحقه شقيقاه وقتلاه .

أما إن لم يخلع أهل الزاني قريبهم ، فإن أهل المفجور بها يقتلونها ، ويحق لهم أن يعيروا عشيرة الفاجر إلى الدرجة الخامسة في النسب بجُرمِهِ ، ويحق لهم أن يقتلوا منها من تصل إليه أيديهم ، وفوق هذا يحق لهم أن يطالبوا أقرباء الجاني إلى الدرجة الخامسة بدية ثلاثة رجال (الطبعة الأولى ـ الصفحة : ٢٢) .

وقد كان البدو لا يتسامحون بأية قضية يرون فيها مساساً بالعرض . ذكر الأستاذ **(محمد أبو حسان المحامي)** أن إحدى العشائر وجدت سنة ١٩٧٢م صورة تضم فتاة منها وفتىً ، فثارت عشيرة الفتاة لهذه الإهانة التي لحقت بعرض الفتاة وسمعة عشيرتها ، فلما سار الخصمان إلى القاضي وعرض كل منهما حجته حكم القاضي ـ وهو زعيم معروف ـ بما يلي:

١ ـ تقطع يد الشاب الذي وجدت معه الصورة ، وله أن يشتري قطع يده بالمال الذي يطلبه أهل البنت بالغاً ما بلغ .

٢ ـ يقوم أقارب الشاب ويبيضون عرض الفتاة بثلاثة بيوت من بيوت شيوخ البادية المعروفين .

٣ ـ اشترط القاضي أن تكون رزقته(٩) تسعة ثناوٍ من الإبل . قدّرها بمبلغ مائتين وسبعين دينارًا ، على اعتبار أن ثمن كل واحد منها ثلاثون دينارًا . والثنو عندهم هو الثنيّ من الإبل ـ أي الذي عمره سنتان ـ (تراث البدو القضائي ـ ص ٢٤٢) .

ويسمى القاضي عند البدو:

(أ) (قاضي المقلَّدات) في وسط الأردن ، والمقلدات هن النساء لابسات القلائد .

(بـ) (العقبي) عند الحويطات؛ أي الذي لا يُعترض على حكمه ، أي لا يعقب .

(جـ) وفي بئر السبع (المنشد)؛ أي الشخص الذي يرجع إليه الناس .

وفي أقوال البدو :

أ ـ كاذبتهن صادقة(١٠) لأنهم كانوا يقولون: «النسوان ما لهن شهادة؛ يحلفن وهن كاذبات؛ ويشهدن وهن غايبات» أما في الذي يتعلق بأمور الاعتداء على الأنثى ، فهي مصدقة بما تقول وما تدعي .

ب ـ «الدم ما عليه شهود ، والعيب ما عليه ورود» أي لا شهود

على القتل ، ولا أخبار مقبولة عن العيب؛ وهو ما يتعلق بالعرض .

جـ - «ابن العم يطيح بنت عمه[١١] عن ظهر محملها» «وابن العم يأخذ بنت عمه من برزتها» .

د - «المَرة خيرها لجوزها ، وشرها على أهلها[١٢]» .

ومنذ عشر سنوات ألغت الحكومة الأردنية قانون العشائر والعمل به بقرارها ذي الرقم ٣٤/٧٦ بتاريخ ٢٣/٥/١٩٧٦م فأصبح القاضي الذي يتصدر للأحكام في البادية يحاكم ، وصاحب **البشعة** - الامتحان بالنار - يعاقب . ولم يبق من قانون العشائر سوى (**العطوة**) التي هي هدنة ؛ الغرض منها تهدئة الأمور في الوقت الذي يسمونه «**فورة الدم**» .

هوامش

١ - البرزة : هي خيمة صغيرة تبرز في طرف الحي ، يقضي فيها العروسان أيام العرس ، التي كانت سبعة أيام ؛ هذا في البادية؛ فأما في الحضر - قبل أن تعم الحضارة - فكانت تدعى (الخلة) وهي قسم من الدار يسترونه ببُسُط مزخرفة موصول بعضها باخلة (جمع خِلال ، وهو عود يثبت به طرف البساط) .

٢ - الخطة: دائرة يرسمونها على الأرض يرمزون إلى ان الذي يحلف يميناً كاذبة يحشره الله في الحياة وبعد الممات في مكان لا خلاص منه ، ويضيق عليه رزقه .

والشملة : هي قطعة من بيت الشعر ، يرمزون بها إلى أن الله سيكتب على من يكذب في يمينه سواد الحظ وسوء السمعة في الدنيا والآخرة .

والنملة : يرمزون بها إلى أن الله سيجعل حظ من يحلف اليمين الكاذبة اقل من رزق النملة .

والسيف : يرمزون به إلى أن الله سيجعل نسل من يحلف اليمين الكاذبة حصيداً للسيف ، من أجل هذا يرهب البدو حلف يمين الخِطة فيقولون «فلان نط الخطة» .

٣ - الوتر للبعير كالسرج للفرس .

٤ - كبير الخاطف - بلفظ الكاف جيماً بثلاث نقاط - هو وجيه عشيرته ، أو والده أو عمه .

٥ - بخطاها ورضاها : كناية عن انها راضية من غير اقل إغراء او غصب أو إرهاب .

٦ - الخابر الصابر : هو اشنع تعبير يوجه للرجل ، والخابر الصابر منزلته في البادية احط من منزلة (الديوث) لا تقبل له شهادة ، ولا يجالس الرجال ؛ وهو من يعلم بالفضائح التي تمارسها نساؤه ولا يثور عليها .

٧ - الجربى : هنا كناية عن الزانية ، وفي اقوالهم «الأهل يطلون جرباهم» أي أن الأهل هم المكلفون بمعاقبة ابنتهم التي تحيد عن الطريق المستقيم إذ ليس للزوج ان يقتلها ؛ لأن عارها لا يصيبه بل يصيب أهلها ؛ اما إذا قتل الزوجة الخائنة فإنه يطالب بدية أربعة رجال .

٨ - عودة القسوس : من رجالات الاردن ، وهو من عشيرة الهلسة في (الكرك)، وتقلد مناصب عالية في الأردن .

٩ - الرزقة : المال الذي يتقاضاه القاضي العشائري نظير فصله في اية قضية ، وهي عند بعض القبائل ربع المبلغ المطالب به ، وعند بعضها العشر : واحياناً يفرضها القاضي كما يريد ؛ وذلك في القضايا البالغة التعقيد، والرزقة نوعان :

أ - رزقة مسرّة - من السرور - يدفعها رابح الدعوى (الفالج) .

ب - رزقة باطولية - من الباطل - يدفعها خاسر الدعوى (المفلوج).

١٠ - كاذبتهن صادقة : يقولون هذا إشارة إلى حقيقة مرة هي ان المراة ينظر إلى شهادتها بحذر ؛ إلا فيما يخص العرض . فاية كلمة نطقت بها فهي مصدقة إطلاقاً . والكاف تلفظ كحرف CH كما في كلمة (CHILD) وكاف المخاطبة يلفظونها كما اشرنا للتفريق بينها وبين كاف المخاطب ، فيقولون «جيف حالك»؟ للمذكر ، ويقولون: جيف حالج»؟ للمؤنثة .

وقد كانت العروس تزف إلى عريسها قديماً راكبة جملاً ، وإن لم يوجد الجمل اركبوها فرساً أنثى ، تبركاً بانوثة الفرس ، اما الجمل فيرمزون به إلى ان عريسها اصبر من الجمل ، واقدر على تحمل المشاق .

١١ - يطيح : ينزل ، والفعل طاح في الماضي . يطيح في المضارع ، وهذا المعنى مخالف لمعنى «طاح» في اللغة ، ويحمل بعضهم هذا الفعل معنىً قبيحاً إذا قالوا : «طاح على المرة» مثلاً .

١٢ - «المرة خيرها لجوزها ، وشرها على اهلها» اي ان المراة إذا جنت جناية ، فاهلها هم المسؤولون عن جنايتها ، وزوجها غير مسؤول ، بل إن انحراف الزوجة لا يمس الزوج في المجتمع البدوي ، لهذا لا يعتبرون الابن مسؤولاً عن انحراف امه (!!) فاهلها هم المسؤولون بناءً على القاعدة المأثورة :

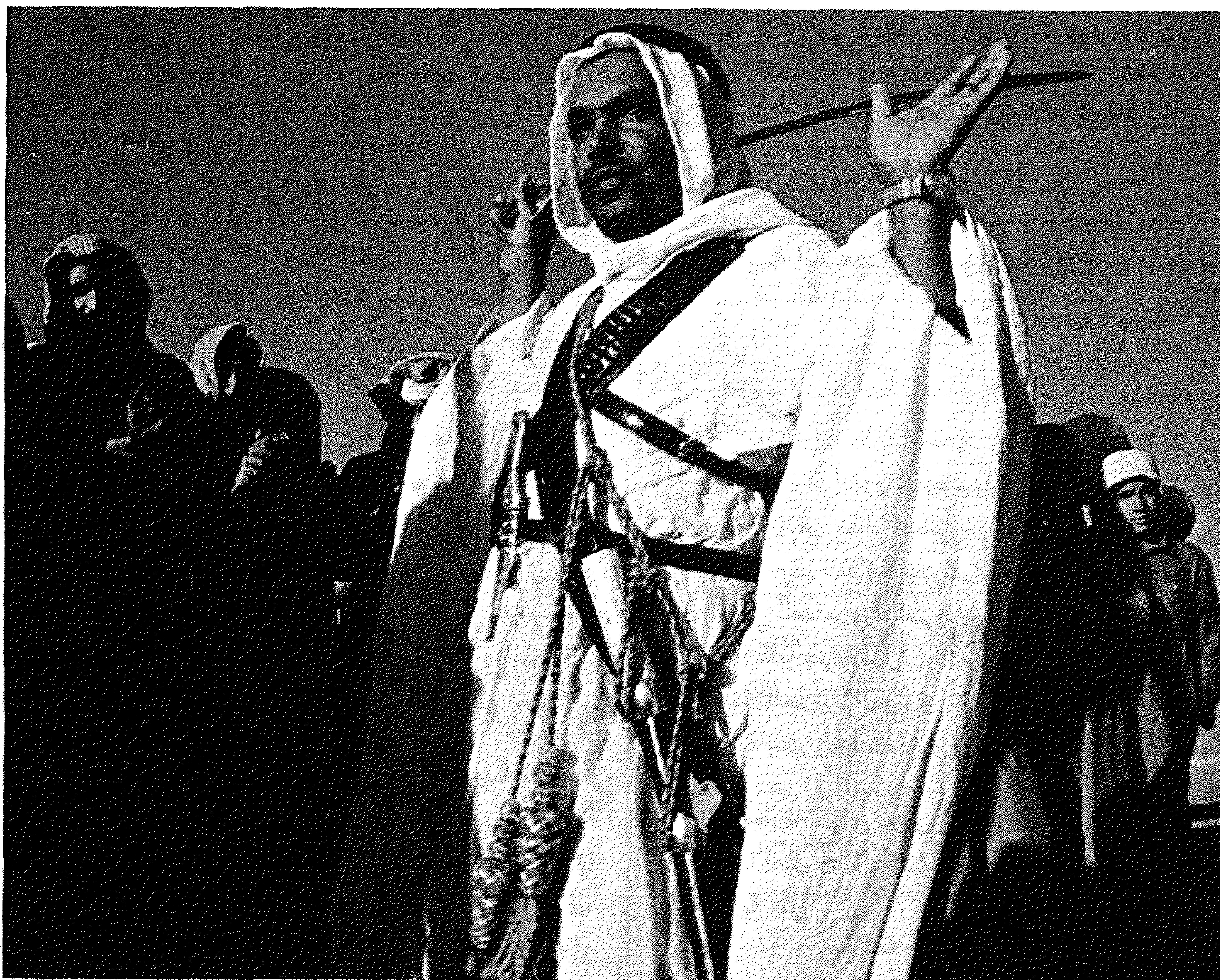
«كلٌّ يطلي جرباه» اي أن كل مسؤول - في الأعراف والتقاليد والعادات - عن أنثى هو الذي يتولى عقوبتها .

[illegible]

فهــد عبــد الله الطيــاش

حول ارتباط أغاني الزار برقصة السامري

محاولة لفهم الجانب الترويحي



العرضة : رقصة رجاليه .

المصدر : The Kingdom of Saudi Arabia Stacey international, London.



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .

■ ■ الحياة الاجتماعية ـ والتراث الشعبي على وجه الخصوص ـ في منطقة الجزيرة العربية تمر بفترة من التغير الاجتماعي نتيجة لعوامل النهضة التي تشهدها المنطقة ؛ لذلك فإن دراسة التراث الشعبي وتوثيقه مطلب اجتماعي وقومي من أجل الحفاظ على القواعد الراسية لتراث المنطقة ؛ ولكي يقف شامخًا أمام الثقافة الغربية الدخيلة الممثلة بما يسمى بالثقافة الجماهيرية Popular Culture التي لا تنفك تلاحقنا عبر وسائل الإعلام .

من تلك المأثورات الشعبية في منطقة الجزيرة العربية ـ كما هو الحال في مناطق عربية أخرى ـ رقصة الزار المصاحبة لفن السامري : والغرض من هذا المقال هو إلقاء الضوء على تلك الظاهرة التي تكاد أن تختفي من الساحة الشعبية نتيجة لثقافة (الفيديو) الغازية ، هذا المقال هو خلاصة دراسة (إثنوجرافية) قمت بها في العام الماضي ، مقدمة باللغة الإنجليزية لجامعة Wayne State بمدينة ديترويت ـ الولايات المتحدة . وهو ـ في اعتقادي ـ نقطة بداية لدراسة الزار ـ مع الإشارة بصورة خاصة إلى ظهورها في المملكة العربية السعودية ـ بحيث نستطيع ان نخلص إلى فهم عام للمعتقدات وراء هذه الظاهرة وماهية جذور هذه المعتقدات . هذه الظاهرة الشعبية في المملكة العربية السعودية شبيهة ـ إلى حد ما ـ بباقي مناطق الخليج الأخرى ■ ■ .

منطقة الجزيرة العربية تعتبر من المناطق المهمة المُمَثلة للثقافة العربية ، ونجد أن أهم ركائز هذه الثقافة هو الدين الإسلامي المشترك الذي يعتبر الحافز الأساسي لمعظم الاعمال اليومية في هذه المنطقة كما هو الحال في معظم مناطق عالمنا الإسلامي الفسيح . كذلك فإن اللغة العربية ـ بلهجاتها المتداولة بين ابناء المنطقة ـ تعتبر ايضاً ركيزة هامة لهذه الثقافة الغنية بأنواع المعارف والتراث .

وقد لاحظ برام (Bram ١٩٥٥) بأن اللغة هي الوسيلة المهمة للتفاعل الاجتماعي بين الماضي والحاضر . بل إنها الأداة المهمة لتفسير حوادث العالم الحقيقي والخرافي . لذلك فإن الثقافة في هذه المنطقة ـ كغيرها من الثقافات ـ تتكون كما ذكر **جود إينف** (Goodenough) من المعلومات التي يحتاج الشخص لمعرفتها ، او الاعتقاد بها لكي يستطيع التفاعل مع الأعضاء الآخرين في هذا المجتمع ؛ طبقاً للدور المنوط بهذا الفرد (**جود إينف** ، ١٩٦٤ : ص ٣٦ .) من هذا المنطلق نرى أن اللغة تلعب دوراً اساسيًا في إشاعة الأنماط الثقافية بين أفراد المجتمع ، وعلى سبيل المثال نجد أن أغاني السامري ـ التي غالبًا ما تصحبها رقصة الزار ـ تعتمد اعتمادًا كليًا على القدرات اللغوية في التصوير الثقافي للحياة اليومية في شبه الجزيرة العربية . إنها تساعد الناس على تصوير ذواتهم الداخلية بصور واستعارات جميلة .

إذا نظرنا ـ إذن ـ إلى الصور التي تبرز لنا في أغاني السامري نجد أنها تمثل اعتقاد الناس الديني كما هو متمثل في معظم الأغاني السامرية مثل :

يـاالله ويـاالله يـاالله ويـاالله
يـاالـلـه ويـاالـلـه غـفـار الـزّلـه

كذلك سنجد ـ بالإضافة إلى الاستهلال بذكر الله ، والاعتماد عليه ـ صوراً أخرى تمثل حياتهم اليومية وتعكس لنا شجاعتهم ، وكرمهم ، والاعتداد بالنفس والجماعة ، وكذلك الثقة بالنفس المبنية على التوكل على الخالق عزّ وجل ، والصور التي تمثل لنا هذا الخليط من الصفات الحميدة تبرز في العديد من أغاني السامري كما هو الحال في هذا البيت :

جيت في داركم يا عيال زايد
يا هْل الجود ، يا عيال الأصيل

رقصة الزار في السعودية دائماً ما تكون مصاحبة لأغاني السامري . ولكن السامري بأنواعه المختلفة ـ باختلاف المناطق ـ يؤدى بدون مصاحبة الزار ؛ لذلك فإن فن السامري هو الأصل الذى أدخلت عليه رقصة الزار لتضفي نوعاً من الحيوية ونوعاً من التحلل من الضغوط الاجتماعية التي تنظر للشخص الذي يقوم بالرقص نظرة دونية ، ولكن إذا كان ذلك الشخص الذي يقوم برقصة الزار فيه ما يسمى ـ بالسكِنّ ـ أو الجن فلا حرج عليه ، وذلك إعفاء من الدور المنوط به في الحياة اليومية ثم القيام بدور آخر وهو الرقص دون إخلال بوضعه الاجتماعي .

الإنسان دائماً شغوف بالفن الذي يضفي نوعاً من الاسترخاء من العناء اليومي المتمثل في طلب الرزق ، وجلسات السهر والسمر تدعو العديد من الناس للمشاركة الجماعية . لذلك فالسامري هو نتاج جلسات السمر ، ففي تلك الجلسات أو الاحتفالات نرى الفروق الفردية سواء في الأداء أو الحفظ أو الرقص تتبلور في أشخاص معينين يُنظر لهم دون سواهم في تحقيق الأمل المنشود من تلك الأغاني ألا وهو المتعة الذاتية . هذا الفن الشعبي الأصيل لا أستطيع تحديد تاريخ نشوئه ؛ لأن الأداة الأساسية فيه هي **الطار أو الدف** وكذلك القصائد الشعبية التي قد تعود إلى عصر ما قبل الإسلام . وعلى سبيل المثال فالرسول ﷺ عندما هاجر من مكة إلى المدينة استقبله أهلها بالدفوف مرددين القصيدة المشهورة :

طلع البدر علينا   من ثنيات الوداع

ويجب التأكيد على أن ارتباط أغاني السامري برقصة الزار هو حديث العهد بعد انتشار الجهل وسنوات الظلام في الجزيرة العربية : كما أن مفهوم الزار غريب عن أصول العقيدة ومنافٍ لروح الدين الصحيح ، غير أن هذه الظاهرة نشأت للتعبير عن حاجة ماسة داخل الإنسان إلى تفريغ شحنات من الكبت الذاتي التي تراكمت من عنائه اليومي . ويرى من يمارسون الزار في هذه الرقصة نوعاً من الترويح عن النفس .

رقصات الزار وأغاني السامري عادة ما تتكون من مجموعة من الأشخاص من منطقة معينة وأحيانًا من طبقة اجتماعية واحدة تشترك في العديد من أنماط السلوك الإنساني وأنماط التراث الاجتماعي المتوارث .

عند الاجتماع للغناء تبرز الفروق الفردية ؛ فنجد أن هناك أشخاصاً معروفين ـ وسط المجتمعين ـ هم الذين يقومون بالضرب على الدفوف ، أو ما يسمى في الجزيرة العربية **بالطار** وشخصاً واحداً أو اثنين يقومان بالضرب على **دف** صغير ذي صوت مميز يسمى **بالمخفاق** وذلك لكي يعطي نغمة سريعة راقصة تحرك الراقص أكثر من النغمة الرتيبة ، ثم هناك الحفظة وهم الأشخاص الذين يقومون بتلقين القصيدة الغنائية بين صفوف المغنين والمرددين .

أما الرقص فعادة ما يكون هناك أشخاص معروفون وسط المجموعة يعرف كل منهم بأداء أغنية معينة ، فعندما يقال : **هذه أغنية فلان** بمعنى انه عند قيام المجموعة بأداء هذه الأغنية فإن هذا الشخص سوف ـ يستنْزل ـ بمعنى أنه يقوم بالرقص على انغام وأبيات هذه القصيدة ؛ أو ما يسمى **بالشيلة** .

وهناك عادة بعض الأعراف المرعية في السامري منها أن الأشخاص الذين يقومون بالأداء لا بد أن يكونوا على نوع من النظافة مع استخدام أنواع البخور والطيب .

هذه الأعراف عادة تكون مرعية في الاحتفالات الكبيرة وليس بين المجموعة الصغيرة المكونة من الأصدقاء والمعارف .



وغناء السامري ورقصة الزار ليسا وقفاً على الرجال فقط وإنما النساء أيضاً يؤدين تلك الأغاني الشعبية بنفس الطريقة التي يؤديها بها الرجال ؛ ولكن رقصة الزار - إذا وجدت - تختلف قليلاً من حيث الأداء .

ولكن المتعارف عليه - ولظروف وضغوط اجتماعية معينة - أن رقصة الزار أكثر انتشارًا بين الرجال دون النساء ، ولكن السامري والرقصات المعروفة - غير المصحوبة بالزار - منتشرة بين الرجال والنساء على حد سواء .

الغناء السامري عبارة عن مجموعة من القصائد المتوارثة وهي غالباً غير معروفة المصدر أو الشاعر ؛ وذلك على خلاف أغاني العرضة التي تعرف عادة كل قصيدة منها بشاعر معين . وفي اجتماعات السامري هناك أغانٍ أو قصائد ذائعة الصيت أو الشهرة بحيث إنها تغنّى في جميع الاجتماعات مثل :

يا مل قلب ما يطيق الصبرا
يا حر قلب جر الا الأدني الغصوني
وغصون سدرٍ جرها السيل جرّا

معظم تلك القصائد تستهل بذكر الله أو الاعتماد عليه ، وهي في الغالب من القصائد العاطفية . ولكن الصور الظاهرة في تلك القصائد عبارة عن تصويرات شعبية للذات الإنسانية والعناء الذي تلاقيه في علاقتها مع الآخرين سواء في علاقات الحب الطاهر البريء أو العلاقات الإنسانية عموماً . **هذه القصائد تنتقل من جيل لآخر عن طريق الأداء ، لذلك نراها تنتشر بين الشباب من أبناء المنطقة في حفلات السمر ، وكذلك في المخيمات خارج المدينة وقت الربيع** . وبعد الاستمرار في انتقال هذه الأغاني وتعمقها في صميم حياة الناس نراها في احتفالات الأعياد ، وكذلك مراسم الزواج .

أما عن مراسم الزواج فهناك فرق خاصة يتم دعوتها لأداء السامري ؛ وذلك لجلب السرور وحضور حفلة الزواج ومراسمه .

كما ذكرت فإن معظم القصائد تبرز لنا الشعور الديني لدى إنسان هذه البيئة كما هو واضح في هذه القصيدة دائمة الترديد .

ألا له يا لي له يا الله .. على الله طالبين الله
ألا له يا لي له يا الله .. يا محمد يا بن عبدالله
ألا له يا لي له يا الله .. ويا قاري كتاب الله
ألا له يا لي له يا الله .. ألا يا داخل الجنة
ألا له يا لي له يا الله .. وخبرني بما فيها
ألا له يا لي له يا الله .. وفيها الريح والريحان
ألا له يا لي له يا الله .. وفيها المسك والعنبر

من هذه القصيدة نرى تكرار صدر البيت الأول في جميع أبيات القصيدة وذلك لكي يعطي للمشاركين في غناء السامري دوراً للمشاركة في ترديد الأبيات وجعل عملية الحفظ سهلة . وطبقاً لبعض دراسات علم السلوك الإنساني فإن المشاركة أكثر تأثيراً من مجرد الملاحظة ، وذلك في تغيير السلوك الإنساني نحو نمط سلوكي معين . لهذا نرى المشارك في الترديد أكثر عُرضة لتقبل وتفهم رقصات الزار من غيره . وذلك لأن المشاركة تعطيه نوعاً من الاختلاط والتقبل والانفعال مع هذا الفن الشعبي ، كما أن هناك بعض الأشخاص يؤدّون رقصات الزار بطريقة تجذب الانتباه سواء طريقة الأداء المتماشي مع الموسيقى أو عن طريق بعض الألعاب أو الحركات الخارجة عن قدرة الشخص العادي . هذه الحركات تجعل رقصة الزار بمثابة **حلبة السيرك** بحيث نرى ألعاباً أو حركات غير اعتيادية ولكنها لصيقة بمفهوم الزار لدى المشارك فيه . وهذا المفهوم هو أن الشخص **المزيور** - كما يطلق عليه عادة - يأخذ من قدرات الشخص الزائر وهو في هذه الحالة من المسّ . لذلك نجد أن بعض راقصي الزار لديهم قدرات ومهارات فردية وحضور جماهيري يضفي على ما يقدمون نوعاً من التصديق .

وعلى سبيل المثال نجد بعض راقصي الزار يقومون بتحويل قطعة من الحجر إلى **بخور** أو يمسك أحدهم **الجمر** بيده . هذه الأمثلة - وغيرها كثير - نراها في دول عديدة ويؤديها أشخاص لا يعتقدون بمفهوم **الزار** إنما هي قدرة فردية تجعل من هذا الشخص أو ذاك ذا



السامري : يرتبط الرقص بالمعتقدات . لاحظ الجلسه والأداة المصاحبة .

المصدر :

The Kingdom of Saudi Arabia.

حضـور جماهيري يستطيع به جذب انتباه الحضور . هذه القدرة تعطي الشخص المؤدي نوعاً من الاحترام بين المجموعة ؛ لذلك نجد بعض الأمـاكن التي تؤدى فيها رقصة الزار عادة ما تُسمى باسم شخص معـين . كمـا ذكـر أحد أفراد هذه الدراسة عن اسم **أبو ريحان** في منطقة نجران في جنوبي المملكة ، أو بالأخص في قرية **الحصين** .

ومن تجاربي الشخصية إبان وجودي في المملكة أنني وجدت أن هناك أشخاصاً يؤدون رقصة الزار في حالات معينة وعلى أنغام أغنية معينة . وبسؤالي لأحد أفراد هذه الدراسة عن معرفتهم بمن يؤدي رقصـة الزار أجاب :« **هناك شخص من جماعتي يقول : أيكون نائمـاً في السـطح ـ سطح المنزل ـ وأحس بأن هناك شخص يصحيني من النوم ثم يقول لي : في المكان الفلاني سامري ولازم نروح له**» ، وطبعـاً لازم يلبي الطلب . وهنـاك آخرون يقولون إن الجني الذي يزورهم مؤمن . لذلك نجدهم في يوم الخميس يقومون بالاغتسـال والتطيب ومن ثم بعد صلاة العشاء يذهبون إلى حلقة السامري لكي يقوموا برقصاتهم المعروفة .

ومن بعض الأحداث التي تدور في الزار ورقصاته ، هناك حالات لا بد من ذكرها هنا ، وعلى سبيل المثال لا بد من التطرق إلى حالة إخراج الجني الزائر للإنسان ، هذا التصرف لا يعني إخراج الجني من جسـد الإنسـان ، وإنمـا قد يعني إخراجه من ذات الإنسان وعقليته . ولم أذكر أن أحداً ذكر لي بأن هناك من يقوم بأداء مهمة معينة ذات علاقة بإدخال أحد أفراد الجن في فرد من بني الإنسان ، وإنمـا عمليـة إخراجه هي التي تتم ، هذا ما استقرأته من معظم المقابلات الشخصية التي أجريتها ، وخاصة بأن هناك من يذكر أن **الجني** يزور إنساناً معيناً لسبب معين سواء أكان عشقاً أو إيذاءً .

قبل أن أخلص من سرد هذه الملاحظات حول السامري ورقصة الزار أود أن أذكر القاريء بأن **حفلات السامري جزء لا يتجزأ من التراث اليومي لأبناء هذه المنطقة ؛ لذلك نجد أن هناك العديد من الأفـراد الذين يؤدون هذا النـوع من التـراث في جميع المنـاسبات ؛ سواء كانت في الأعياد أو مناسبات الزواج أو حتى الرحلات البرية . لذلك نرى أن الاهتمام بهذا اللون من التراث سوف يستمر ، وذلك لاستمرارية مشاركة الأفراد من الحضور في الغناء والترديد** .



بعد هذا العرض الموجز عن الزار والسامري في المملكة نخلص الآن إلى تحليل موجز عن هذا الضرب من التراث الشعبي ، ومما سبق ذكره نستطيع القول بأن **فن السامري فن شعبي سوف يستمر باستمرار الأداء الشعبي لهذا اللون في المناسبات المختلفة ، فهو ذو جذور عريقة في الثقافة الشعبية ويعكس الإيمان الموجود لدى إنسان هذه البيئة ؛ وأن الإيمان بالله والتمسك بما جاء في كتابه جزء لا يتجزأ من الحياة اليومية . لهذا نرى انعكاس هذا الإيمان على فن السامري . والاعتقاد في الجن ورد ذكره في القرآن الكريم .**

فالمولى عزّ وجل يقول في كتابه : ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ ، وَٱلْجَآنَّ خَلَقْنَٰهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ ٱلسَّمُومِ ﴾ ، **سورة الحجر** (الآيات ٢٦ ـ ٢٧) وفي موقع آخر ذكر الخالق سبحانه وتعالى ﴿ وَإِذْ صَرَفْنَآ إِلَيْكَ نَفَراً مِّنَ ٱلْجِنِّ يَسْتَمِعُونَ ٱلْقُرْءَانَ فَلَمَّا حَضَرُوهُ قَالُوٓاْ أَنصِتُواْ فَلَمَّا قُضِىَ وَلَّوْاْ إِلَىٰ قَوْمِهِم مُّنذِرِينَ ، قَالُواْ يَٰقَوْمَنَآ إِنَّا سَمِعْنَا كِتَٰباً أُنزِلَ مِنۢ بَعْدِ مُوسَىٰ مُصَدِّقاً لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ يَهْدِىٓ إِلَى ٱلْحَقِّ وَإِلَىٰ طَرِيقٍ مُّسْتَقِيمٍ ، يَٰقَوْمَنَآ أَجِيبُواْ دَاعِىَ ٱللَّهِ وَءَامِنُواْ بِهِۦ يَغْفِرْ لَكُم مِّن ذُنُوبِكُمْ وَيُجِرْكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ، وَمَن لَّا يُجِبْ دَاعِىَ ٱللَّهِ فَلَيْسَ بِمُعْجِزٍ فِى ٱلْأَرْضِ وَلَيْسَ لَهُۥ مِن دُونِهِۦٓ أَوْلِيَآءُ أُوْلَٰٓئِكَ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴾ سورة الأحقاف : (الآيات ٢٩ ـ ٣٢) . وفي سورة أخرى قال تعالى ﴿ وَجَعَلُواْ لِلَّهِ شُرَكَآءَ ٱلْجِنَّ وَخَلَقَهُمْ وَخَرَقُواْ لَهُۥ بَنِينَ وَبَنَٰتٍۭ بِغَيْرِ عِلْمٍ سُبْحَٰنَهُۥ وَتَعَٰلَىٰ عَمَّا يَصِفُونَ ﴾ (سورة الأنعام : الآية ١٠٠) ، وهذا جزء يسير مما ذكر في القرآن الكريم عن الجن وعن وجودهم وخلقهم . هذا الإيمان بطبيعة الحال ينعكس على الفعل اليومي للإنسان المؤمن .

فالإيمان بوجود الجن إيمان بخلق الله تعالى لهم كما خلق الإنسان ، ولكن تطور هذا الاعتقاد إلى عادات أخرى كالاستعانة بهم ، هذا مما لا شك فيه منافٍ لمبدأ الإيمان الصحيح ، وليس هذا موضوع نقاشنا .

من التصوير القرآني ندرك خلق الجن ووجودهم معنا على هذه الأرض ، والخيال الإنساني دوماً يصور لنا أشكالهم حتى وإن لم نرهم ، فعلى سبيل المثال نجد **ليبسكي (Lipsky** ـ ١٩٥٩) في كتابه عن المملكة وعادات الناس فيها : إشارة لموضوع الجن . ولو أن هذا الكتاب مليء ببعض الزيف إلا أننا لا نغفل الجوانب الأخرى ذات القيمة منه .

يقول **ليبسكي** في كتابه ان «**الملائكة والجن والشياطين يكثر الاعتقاد بهم ، فالجن يعتقد بأن لهم شكلًا إنسانيًا ما عدا أعينهم فهي مفتوحة على شكل طولي بعكس الإنسان ، وأنهم يدخلون الجسد الإنساني من الأصبع الكبير في القدم ويمكن طردهم بقراءة القرآن وحرق البخور» (ليبسكي ، ١٩٥٩ : ٤٢)** .

ومن عرضنا لفن السامري نستطيع القول بأن المؤدي لهذا الفن أو المشارك فيه لا يقوم بأدائه عن طريق فن مكتوب بنوتة موسيقية ؛ لكن بطريقة شعبية متوارثة عن الآباء والأجداد ، ولكن نجد هناك تغييرات في القصائد أو أدائها ، وذلك حال المأثورات الشعبية بحيث تنتقل من جيل لآخر ومن منطقة لأخرى وذلك بانتقال الأشخاص ، ولذلك نرى أن فن السامري يطلق كمسمىً على غناء السمر عموماً في وسط الجزيرة . ولكن هناك من يضع تصنيفات لهذا الفن كالدوسري والحوطي نسبة إلى وادي الدواسر أو الحوطة في منطقة نجد . وعلى ذلك نرى أن القدرة الفردية تبرز في الأداء أو الاستطاعة على جعل القصيدة ذات طابع غنائي مؤثر عن طريق الأداء الجيد . فهذا الأداء الشفهي أثر تأثيراً كبيراً على شكل القصيدة الغنائية في فن السامري كغيره من الفنون بحيث أصبحت قصيرة المقاطع سهلة الحفظ لوجود تلك المقاطع الغنائية القصيرة ؛ على خلاف القصيدة الطويلة .

كما أشرت بأن رقصة الزار أو الجن أصبحت مصاحبة (أحياناً) لفن السامري في هذه المنطقة كما هو واضح في معظم الرقص الجماعي بحيث إن الشخص يطرب لمشاركته لا لسماعه فقط .وكما قال **كنيدي** بأن : **الأغاني هي حياة للروح ، وأن الموسيقى تشفي العليل** ، (كنيدي ، ١٩٧٧ : ٣٧٨) .

فهذا الفن الجماعي سواء للغناء أو الرقص هو بمثابة تمثيل جماعي أو دراما شعبية كما ذكر ذلك **يونس** :« ومن الخير أن نستشهد في بحثنا عن الدراما الشعبية بتلك الممارسات المعروفة في مصر والحجاز والحبشة وغيرها باسم **الزار** ، وإذا كانت هذه

الممارسات تأخذ الآن في الانقراض بفضل انتشار المعرفة العلمية ، فإنها كانت على قدر من الرسوخ إلى ثلاثينيات هذا القرن **وإلى الآن في شبه الجزيرة العربية وغيرها** وكان من اليسير على الباحث أن يشهد حفلات الزار في المدينة وفي الريف ، وأن يلاحظ بعض وجوه الاختلاف في تفاصيل الأداء في كل بيئة وفي كل طبقة ، وليس من المهم الآن البحث في أصل اسم **الزار** أو في موطنه الأول ، **ولكن علاقة الزار بالدراما الشعبية واضحة كل الوضوح من قيام هذه الممارسة بجميع العناصر التمثيلية التي تستوعب الكلمات والحركات ، وتقترن بالأزياء والرموز وضروب الاستهواء على اختلافها** . (**عبد الحميد يونس ـ ١٩٧٣ : ٢٢٨**) . ودليل على هذا الفن الدرامي الشعبي نرى أن الجني - على حد اعتقادهم - تكون له السيطرة التامة على الشخص المؤدي لرقصة الزار ، ويصبح هو المدير لأفعاله بحكم أنه هو القريب لهذا الشخص .

وكما ذكر **فاخوري** : « بناءً على الاعتقاد بالزار ووجوده ، فإن كل شخص من المحتمل أن يسيطر عليه فرد من الجن ، ولكن درجة الاختلاف بين الأفراد وقدراتهم الفردية للتخلص أو الوقوف في وجه هذا الجني أو ذاك ، كذلك هناك بعض الأماكن وبعض الحالات التي تدعو إلى تواجد الجن» (**فاخوري** ، ١٩٨٦ : ٥٠) . هؤلاء الأشخاص الذين بهم جن أو بهم **زار** ـ كما يقال عادة ـ يعرفون تماما بأنهم أصبحوا شخصيتين في جسد واحد . فشخصية الجني تظهر مسيطرة في حالة رقص الزار . لذلك نرى الشخص **المزيور** يقوم بأفعال مغايرة لما يقوم به في حياته اليومية أو مغايرة لدوره الاعتيادي أو الاجتماعي ، وكما هو الحال في التمثيل المسرحي نجد أن هناك شخصية البطل الذي يسعى لتحقيق أهدافه بجذب الانتباه أو الاستحسان ، وفي رقصة السامري نجد هذا البطل متمثلاً في شخصية راقص الزار المشهود له بحسن الأداء أو أحياناً بالقدرات الفائقة مقارنة بالآخرين من راقصي الزار . لذلك نرى أحياناً ما يسمى بشيخ الزار أو الشخص الذي يعتبر قرينه من الجن قويًا . هذا الشخص يستطيع تحديد أفعال راقصي الزار وحركاتهم وأدوارهم أثناء الغناء ، وأحياناً يقوم بإبلاغ راقصي الزار عن دورهم في الرقص إذا كثر عددهم ، وأحياناً يقوم بعملية إخراج الجن من بعض الأشخاص غير الراغبين في وجودهم ، إذا استطاع ذلك .

ليس غريباً أن نجد هذا المفهوم في احتواء قرين من الجن لشخص من الإنس . وهذا الاعتقاد ليس وقفاً على أبناء هذه المنطقة ، إذ نجده منتشراً في أصقاع الدنيا ، ولكن يبرز لنا على أشكال متعددة حسب مفاهيم واعتقادات الناس . لذلك ليس غريباً أن نرى هذا المفهوم يظهر لنا على شكل فن جماهيري في أفلام سينمائية أنتجها أشخاص شاهدوا مثل هذه الفنون الشعبية وأعجبوا بهذا المفهوم ، من بين الأفلام الأمريكية المشهورة فيلم **طارد الأرواح** (**The Exorcist**) وفيلم آخر ظهر لنا في الثمانينيات باسم **الكيان** (**The Entity**) . وعلى سبيل المثال في عالمنا العربي نجد فيلماً مصريًا يجسد لنا مثل هذا الاعتقاد باسم **الجن والإنس** . هذه الأفلام وغيرها توضح لنا بعض الصور والاعتقادات السائدة حول مفهوم الجن وكيفية سيطرتهم على الإنسان ، أو بمفهوم الزواج بين الجن والإنس ، هذا الاعتقاد أيضاً يظهر لنا في القصص المتداولة بين الناس في هذه المنطقة ، كما ذكر لي أن أحد الأشخاص تزوج امرأة حبشية في مدينة الرياض وكانت تلك المرأة خاضعة لروح جني أحبها بدون علمها . وبعد أن علم بموعد زواجها من الشخص الإنسي سيطر عليها مما أدى إلى آثار نفسية على خطيبها أو زوجها الإنسي . مثل تلك القصص تجسد مفهوم سيطرة الجن على بعض الأفراد من الإنس وجعلهم تحت تأثيرهم .

ومن الاعتقادات أيضاً أن الإنسي الطيب لا يمسه أو يسيطر عليه جني أو روح شريرة ، ولكن روح مؤمنة أيضاً ، وهذا الاعتقاد يجسد لنا ماورد في القرآن الكريم بأن الجن والإنس خلقوا لعبادة الرحمن . لذلك فراقص الزار الذي يسيطر عليه روح مؤمنة نراه يقوم بأدوار غير تلك الأدوار التي تظهر على الشخص الذي تسيطر عليه روح شريرة ، فنراه يقوم بالنظافة البدنية والمحافظة على الصلاة ، والتطيب . لذلك نرى الجني يطالب بتلك النظافة عند الذهاب إلى حفلات الزار ولبس خاتم معين يقال له **خاتم الزار** .

كذلك نرى من التأثير الديني أن حفلات الزار ورقصاته تختفي في شهر رمضان المبارك ، تأكيداً للمفهوم الديني بأن الشياطين تصفد أيام الشهر الفضيل . وكما ذكر **الفاخوري** ـ لأن شهر رمضان شهر عبادة وصيام ، وطبقاً لتفسير القرآن الكريم ، بأن تلك الأرواح تختفي خلال شهر رمضان ، فإنه لا يوجد مبرر للزار خلال هذا الشهر (**فاخوري** ، ١٩٦٨ : ٥٢).

وفكرة أن الأرواح المؤمنة أو الجن المؤمنين يسيطرون على أفراد من الإنس شبيهة بما يعتقده الزنوج النصارى من البابتست (**Baptist**) خاصة خلال طقوس الكنيسة . ومن خلال ملاحظتي لما يقدم من تلك الطقوس الدينية خاصة في منطقة ديترويت نرى أن هؤلاء الأشخاص يقومون بمثل ما يقوم به راقص الزار في الجزيرة





العـربيـة ، ولكن الاختـلاف هو مصـدر الإثارة أو النشوة . ففي الطقوس الكنيسية نرى أن مصدر الإثارة هو الإلقاء الدرامي أو غناء مجموعة من الكورال يرددون التراتيل ، أما في رقصة الزار فنرى أن مصدر الإثارة هو موسيقى السامري وغناؤه . الأداء يبدأ في الكنيسة عادةً بترتيل بسيط ومن ثم يتصاعد في الحدة والإثارة إلى حد درامي يثير لدى الفرد النشوة بأن قدرة علوية تسيطر عليه . بينما في رقصة الزار نرى أن الحافظ يردد قصيدة معينة ومن ثم يرددها المغنون ، وقد تكون هذه الأغنية ذات مدلول أو أهمية لشخص معين ؛ لذلك نراها تزيد في حدة إثارته دون غيره فيحس أن قدرة عجيبة تسيطر عليه .

إذن ففي كلتـا الحـالتـين نرى أن هنـاك مثـيراً حسيًّا يؤثر في أشخـاص بعينهم . وتفسر تلك الحالات طبقاً للوضع الاجتماعي ، ففي الكنيسة يقال إن سبب الإثارة هو سيطرة الروح المقدسة على هذا الشخص ، بينما في الزار يقال إن الجني سيطر عليه ، ولكن في كلتا الحالتين وفي ذروة النشوة ـ حينما يرتفع مستوى الإثارة ـ نجد أن أشخاصاً بعينهم ـ سواء سُيطر عليهم روح مقدسة في الكنيسة أو جني في رقصـة الزار ـ نجـدهم يُظهـرون إثـارتهم وانفعـالهم بالرقص . وبعـد أن تستمـر النشوة في الرقص ينتهي المشهد بأن يسقط الراقص وسط مجموعة من المتفرجين أو المشاركين . ويتمدد على الأرض تعبيراً عن انتهاء دوره في تلك الدراما . بعد ذلك نجده ينهض بمعـاونـة أحـد المشاركين ومن ثم يبدأ دوره الاعتيادي أو المتعارف عليه وسط المجموعة ، هذا المشهد يستمر تكراره عن طريق أشخـاص آخرين يقومون بنفس الدور وبنفس الطريقة . وفي كلتا الحالتين نرى أن هؤلاء الأشخاص يقومون بالتمثيل على مسرح خيالي ينظر إليه على أساس أنه عين الواقع .

وقد قام عديد من الباحثين بدراسة الزار ضمن مفهوم محدد ، وهـو دراسة الزار ضمن العلاج الشعبي. فعلى سبيـل المثال **هامر** (Hamer) ١٩٧٧ ، و **كنيدي** (Kennedy) ١٩٧٧ ؛ و **لويس** (Lewis) ، ١٩٧١ وأخـيراً **مسنـج** (Messing) ١٩٥٩ ، يعتبـر نقـاشهم ذا صلة بمـوضـوع دراستنا هذه ، فكما عرفنا أن هناك أشخاصاً لهم القدرة على إخراج الجني أو الزار من أحد الأشخاص خاصة عن طريق قراءة القرآن الكريم .فهذه الطقوس العلاجية لها مدلولات أخـرى غير إخراج الجني من الشخص ، وهذه المدلولات الأخـرى ذات صلة بأنـواع الطب الشعبي الذي يمـارسـه هؤلاء الأشخـاص القـادرون على علاج بعض الأفـراد ؛ سواء كان هذا العلاج جسديًّا أو نفسيًّا . وكما قال **كنيدي** : «من المحتمل أن تظهر لنا الأبحاث أن العلاج الانفعالي (Emotional Therapies) كما اكتشف بين من يطلق عليهم أحياناً بالجماعات المتخلفة وبطرقهم غير العقلية أو المنطقية المبنية على اعتقاداتهم الخرافية ، ستظهر لنا تلك الأبحاث بأن هذا النوع من العلاج ذو قدرة كبيرة على شفاء الإنسان أو التعامل مع القدرات النفسية التي لا نعرف عنها إلا القليل ؛ أكثر مما تستطيع الطرق الحديثة التي لا تستطيع الخروج من دائرة ما يسمى بالإنسان العقلي أو الواقعي» (كينيدي ، ١٩٧٧: ٣٨٤) .

وأخيراً، نستطيع أن ننظر إلى رقصات الزار على أساس ما أطلق عليه **كنيدي** بـ الحلم المسرح ثقافياً ـ Culturally Staged Dream ، فكما ذكرنا بأن العوامل النفسية تلعب دوراً هامًّا في رقصة الزار المبنيـة على الاعتقـاد بأن هنـاك قوة تسيطر على الشخص أثناء الرقص ، لذلك نرى راقصي الزار أكثـر تقبلاً وانفعـالاً وتـأثـراً بالمـوسيقى ، والإيقـاعـات والأفعـال المثيرة لهذه الحالة . ومعظم المشـاركين ـ خاصة راقصو الزار ـ هم أشخاص يعيشون وسط جمـاعـات تقليدية ومحاطون بنظم وأعراف معينة تحدد سلوكهم وأفعالهم ، فليس كل شخص قادراً على أن يرقص الزار ، لذلك نرى أن راقصي الزار عادة من طبقة اجتماعية معينة ، وراقصو العرضة أيضاً من طبقة اجتماعية أخرى . لذلك فإن الاعتقاد بأن الجن يسيطرون على الشخص إبان تأديته لرقصته يخدم الراقص بحيث يجعل عمله هذا مقبولاً اجتماعياً . بحيث إن الجميع يعرفون بأن هذا الفعل خارج عن إرادته . هذا ما تفسره لنا نظرية الدور في علم النفس الاجتمـاعي (Role Theory) . هذه النـظريـة تظهـر لنا واضحـة في معـظم أعمـال **إيـرفنـج جوفمان ـ** (E. Goffman) ١٩٥٩ . فهـو يعتقد بأن الشخص الذي يقوم بتمثيل دور معين كدور الأسـتـاذ مثـلاً أو دور الراقص هو محـاولة لأن يظهـر للآخـرين ـ سواء ظاهـريًّـا أو سريًّـا ـ هذا الجـانب الآخـر من شخصيتـه التي يود أن يعرف بها ، ولكن التعارض الوظيفي أو التعـارض في الدور (Role Conflict) يحدث نتيجة أن المتطلبات الاجتمـاعيـة بعـدة أدوار يقـوم بهـا شخص معين تتعارض مع بعضها ؛ كأن يقوم أستاذ في مدرسة بالرقص في حفلة زار مثلاً ؛ لذلك نرى أن الأشخاص الذين تتعارض أدوارهم يبحثون عن نوع من التقبل لهذا الدور الآخر الذي يقومون به ؛ لكي لا يحدث مثل

هذا التعارض ، وهذا البحث يشبهه لنا **كنيدي** : «بالقبول الضمني من قبل الجماعة كنوع من الحلم الذي يستطيع فيه إزاحة الضغوط الاجتماعية والعيش فيه دون قيود معينة ، أو بمثابة محاولة للحصول على الإثارة خلال طقوس رمزية أو طرق درامية » (كنيدي ، ١٩٧٧ : ٣٨٣) .

هوامش

١ / القرآن الكريم .

2 - Bram , Joseph (1955)
Language and Society . New York : Doubleday Press .

3 - Fakhouri , Hari (1963)
The Zar Cult In An Egyptian Village Anthropological Quarterly . Vol .41 , No-2 : 49 - 56 .

4 - Goodenough , Ward H . (1964)
Cultural Anthropology and Linguistics in Dell Hymes (ed) . Language in Culture and Society . New York : Harper and Bros . Co .

5 - Goffman . Erving (1959)
The Presentation of Self In Everyday Life . New York : Doubleday Press .

6 - Hamer , John, and Hamer I .
Spirit Possession and its Socio - psychological Implications among Sidamo of Southwest Ethiopia , in David Landy (ed) . Culture , Disease and Healing : Studies in Medical Anthropology . New York : Macmillan Publishing Co . Inc . 1977 .

7 - Kennedy , John (1977)
Nubian Zar Ceremonies as psychotherapy in David Landy (ed) . Op .cit .

8 - Lewis , Ioan (1971)
Ecstatic Religion : An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism . London : Penguin Book Ltd . ,

9 - Libsky , G (1959)
Saudi Arabia : Its People , Its Society , Its Culture ,New Haven : Human Relations Area File Press .

10 - Messing , Simon (1959)
The Zar Cult of Ethiopia in M . Opler (ed.) Culture and Mental Health New York : Macmillan Publishing Co . Inc .

11 - Toelken , B (1979)
The Dynamics Of Folklore , Boston , Houghton Mifflin Co .

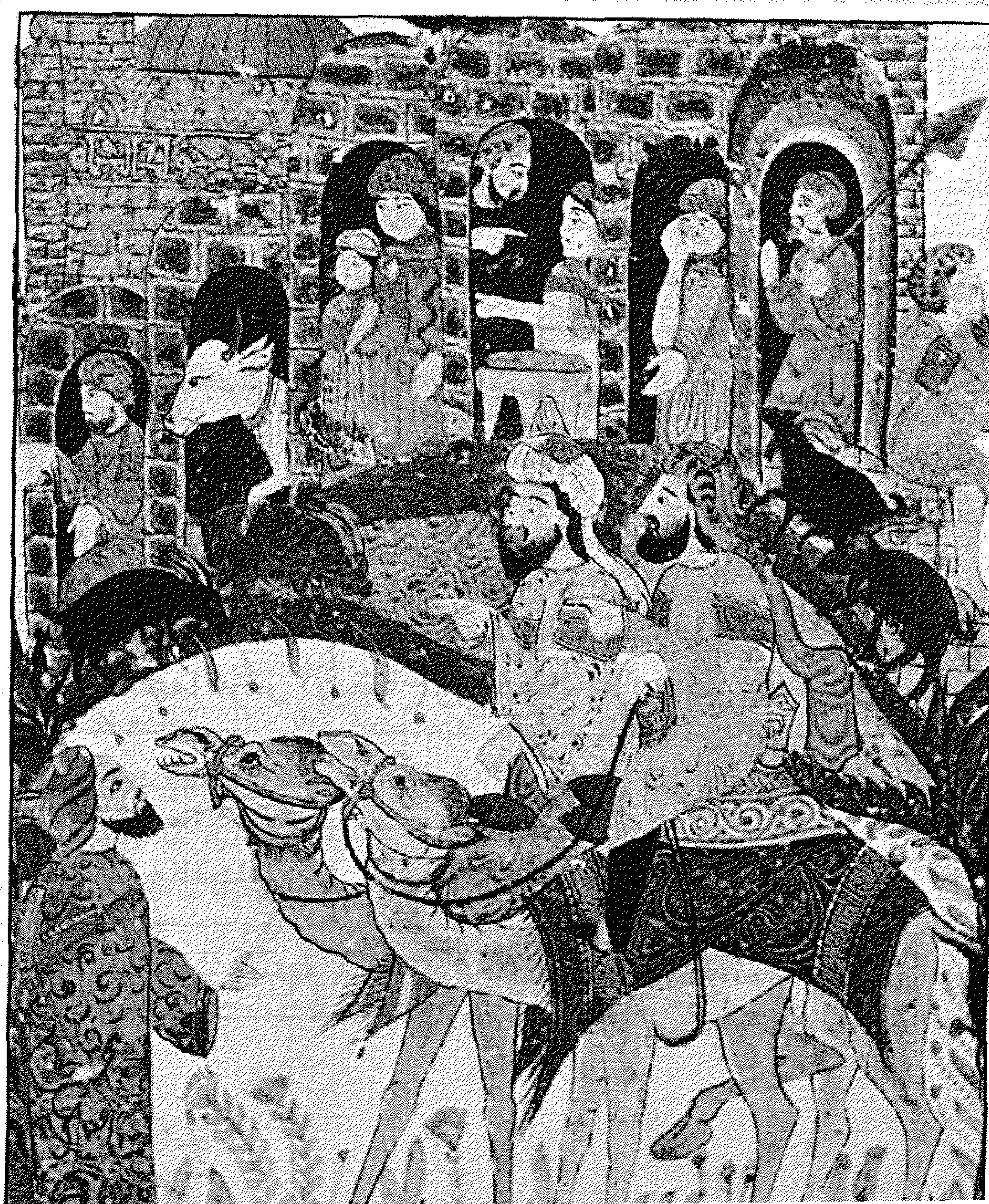
١٢ / يونس ، عبد الحميد : دفاع عن الفولكلور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣ .




الدكتور حسين فهيم

التراث الشعبي في أدب الرحلات

"نظرة منهجية"



المصدر :
فن التصوير عند العرب ،
ريتشارد اتنغهاوزن
ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان
وسليم طه التكريتي
وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



● ● إن نظرتنا إلى أدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي لا تعني أننا نسعى إلى إجراء تحقيق في تاريخية الرحلات ، أو فحص مصداقية مادتها ، أو استخلاص أحداث تاريخية ، أو معرفة جغرافية ، فقد فعل ذلك من قبل أساتذة أجلاء ، ولكن اهتمامنا في المقام الأول يتجه إلى استخلاص أسلوب الحياة في البلدان أو عند الأقوام التي وصفها الرحالة ، وذلك من خلال استقراء وتحليل مجموعة القيم والأفكار والموجهات - مادية كانت أو روحية - التي تشكل بدورها الأسلوب الحياتي للناس ، وترسي معالم تراثه . ويتخذ هذا التراث طابعًا شعبيًا باشتراك مجموع الناس فيه أو غالبيتهم على الأقل ، وبحرصهم على تعليمه ، ونقله من جيل إلى آخر عبر التاريخ .

هذا وتجدر الإشارة إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الإثنوجرافيا(١) أو الإثنولوجيا(٢) على حدٍّ سواء والفولكلور أو علم المأثورات الشعبية . ففي حدود ما تسنى لنا الاطلاع عليه من كتابات للرحالة ، نجدهم - أي الرحالة - في حقيقة الأمر إثنوجرافيين ، بل وفولكلوريين أيضًا . ففي أدب الرحلة يتضح هذا التلاحم بين الإثنوجرافيا والفولكلور ، سواء قصد الرحالة ذلك أو لم يقصدوا . وتبرز هذه الصلة الوثيقة الآن في الفكر الأنثربولوجي المعاصر (٣) إذ أنه لا يمكن فهم الثقافة المعاصرة لشعب معين إلا من خلال عمل مشترك بين الإثنوجرافيين والفولكلوريين ، فالثقافة - في المعنى الإثنوجرافي - ما هي إلا الواقع المُعَاش لتراث مورث فكرًا وممارسة .

وفي إطار ما تقدم ذكره ، نتناول في هذه الدراسة موضوع أدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي ، وذلك في قسمين رئيسين تجمعهما وحدة الفكر ، ويفصلهما غرض الإيضاح والتحليل . نبدأ بشرح لمفهوم الرحلة ، وعرض لدوافعها ، ثم ننتقل إلى مسألة المنهج ، ونقدم بعض التطورات بهدف تطوير منهجية البحث عن التراث الشعبي في أدب الرحلات . إن كتابات الرحالة قد تناولتها الأقلام بالعرض ، والفحص ، والتحليل ، في إطار الاهتمام بدراسات التراث العربي ، إلا أنها لا تزال تحتاج إلى معالجة من منظور إثنوجرافي وفولكلوري . ونأمل أن تسهم هذه الدراسة ببعض الأفكار لتحقيق هذا الهدف ● ● .

في معنى الرحلة ، دوافعها ، وقيمة مادتها

إن الرحلة نوع من الحركة ، وهي أيضًا مخالطة للناس والأقوام ، وهنا تبرز قيمة الرحلات **كمصدر** لوصف الثقافات الإنسانية ، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة . لذا كان للرحلات قيمة **تعليمية** من حيث إنها أكثر المدارس تثقيفًا للإنسان ، وإثراءً لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين . إن الرحلة قديمة قدم الإنسان ذاته ، إذ عرفها منذ عصوره الغابرة ـ حتى وقتنا هذا ـ وإن اختلفت دوافع الرحيل ، وتباينت وسائل السفر ، وتنوعت مادة الرحلة .

لقد عرف **العرب** السفر ، ومارسوا الترحال في ربوع شبه الجزيرة العربية والبلدان المتاخمة ، وقاموا برحلتي الشتاء والصيف اللتين ورد ذكرهما في القرآن الكريم ، وأبحرت سفنهم في مياه المحيط الهندي ، حيث اتجهوا شرقًا نحو **الهند** ، وغربًا صوب **افريقيا** . حدث هذا كله قبل مجيء **الإسلام الذي وسّع بدوره آفاق الرحلة العربية ، وعدّد دوافعها** . وبهذا بلغت الرحلات ذروتها ، وارتفع شأنها وقيمتها ، خاصة خلال فترة الفتوحات الإسلامية وما تلاها من عصر الاستقرار والازدهار والمعرفة والحضارة حتى مشارف القرن الخامس الهجري تقريبًا ـ الحادي عشر الميلادي ـ حين بدأت معالم **التدهور** تصيب مجالات الحياة كافة بما في ذلك الرحلات التي خبا نشاطها تدريجيًا ، وهزلت مادتها ، فيما عدا بعض الاستثناءات التي نذكر من بينها رحلات **أبي عبدالله اللواتي ، الشهير بابن بطوطة ٧٠٣ ـ ٧٧٩ هـ / ١٣٠٤ ـ ١٣٧٧م** والمؤرخ الرحالة **عبدالرحمن بن خلدون ٧٣٢ ـ ٨٠٨هـ / ١٣٣٤ ـ ١٤٠٦م** .

وقد ورد في كتاب عن الرحلات التي قام بها أحد شيوخ الأزهر الأسبقين ، المرحوم **محمد الخضر حسين** ، التونسي الأصل ، الذي هاجر إلى المشرق العربي وزار بلدانه طلبًا للعلم والتفقه في الدين إلى أن استقر به المقام في **مصر** حتى وافاه الأجل عام ١٩٥٨ م ، إن هذا الشيخ الجليل كتب يقول:« إن **الإسلام** لم يدع وسيلة من وسائل الرقي إلا نبه عليها ، وندب إلى العمل بها ، وهذا شأنه في الرحلة ، فقد دعا إليها راميًا إلى أغراض سامية ، منها **طلب العلم والتفقه في الدين ، والمعرفة بأحوال الأمم الحاضرة**(٤)» . ولعل التربية الدينية والالتزام العقيدي لدى المسلمين ـ خاصة خلال فترة تأسيس دولتهم وعصر حضارتهم ـ كان له شأن في حثهم على السفر ، ليروا آيات الله في الآفاق وفي أنفسهم . فالسفر سفران ـ كما يقول **الإمام الغزالي** :« سفر بظاهر البدن عن المستقر والوطن إلى الصحارى والفلوات ، وسفر بسير القلب عن أسفل السافلين إلى ملكوت السموات ، وأشرف السفرين السفر الباطن ، فإن الواقف على الحالة التي نشأ عليها عقيب الولادة ، الجامد على ما تلقفه بالتقليد من الآباء والأجداد ، لازم درجة القصور ، وقانع بمرتبة النقص ، ومستبدلٌ بمتسع فضاء ـ جنة عرضها السموات والأرض ـ ظلمة السجن وضيق الحبس(٥) » .

وإلى جانب السعي في طلب العلم والاستفادة من العلماء ، كان **الحج** من أهم العوامل التي دفعت بالمسلمين من كل فج عميق وعلى كل ضامر إلى الرحلة والانتقال ، **فالحج** كان ـ ولا يزال ـ رحلة يتشوق إلى أدائها الناس كافة وليس علماؤهم أو فقهاؤهم فقط . ونتيجة لذلك فقد **اكتسبت رحلة الحج صفة تراثية شعبية** ، وتحكي لنا كتب التاريخ ومذكرات الرحالة أنفسهم أن العديد من الحكام والسلاطين قد أقاموا على الطريق الكثير من المنشآت لخدمة الحجاج ، وعهدوا إلى الجنود تأمين طريق الحج وحماية سالكيه .

هذا ولم تقتصر دوافع الرحلة على التزود بالعلم ، ومقابلة الشيوخ من العلماء ـ وإن كان ذلك قد أصبح في العصور الإسلامية معيارًا للحكم على مستوى العلماء والفقهاء ـ ولم تقتصر الرحلة أيضًا على أداء فريضة الحج ، وهي الركن الخامس من أركان الإسلام ، وفريضة واجبة الأداء على المسلم ما لم يعقه عائق من ضعف صحةٍ أو قلة مال ، وإنما كانت التجارة ، علاوة على ذلك ، منذ قديم الزمان أمراً يقتضي القيام بالرحلة والسفر البعيد . ومع أن تجارة المسلمين في العصر الذهبي للدولة الإسلامية كانت قد بلغت شأنًا لم تبلغه أية أمة قبل عصر الاكتشافات الجغرافية الأوربية الحديثة ، إلا أن الاجتهاد العربي كان قد أفلح منذ زمن بعيد في اختراق حاجز المسافة ناحية الشرق وفي انتظام الرحلة العربية في المحيط الهندي(٦) .

إلى جانب ما سبق ذكره من دوافع للرحلات ، والتي كانت في أساسها **طوعية وفردية** ، كان هناك نوع آخر من الرحلات **التكليفية** لمهام رسمية من قبل الحكام . ويحضرنا هنا ذكر رحلة **سلام الترجمان** الذي أرسله الخليفة العباسي **الواثق بالله** في منتصف القرن الثالث الهجري تقريبًا ـ التاسع الميلادي ـ إلى حصون جبال القوقاز . ويرجع سبب الرحلة ـ كما رواها **ابن خرداذبه** ـ توفي حوالي ٢٧٢هـ ـ أن الخليفة رأى في منامه كأن السد الذي بناه ذو القرنين بينهم وبين يأجوج ومأجوج قد انفتح ، فطلب رجلًا يخرج إلى الموضع فيستخبر خبره ، فقيل له:« **ما هاهنا أحد يصلح إلا سلام الترجمان ، وكان يتكلم ثلاثين لسانًا** » . فدعاه الواثق وقال له : أريد أن تخرج إلى السد حتى تعاينه ، وتجيئني بخبره . وضم إليه خمسين رجلًا ، ووصله بالمال وبرزق سنة ، وأمر أن يهيأ للرجال اللبابيد ، وتغشى بالأديم ـ الجلد ـ ، واستعمل لهم اللّستانات بالفراء والركب الخشب ، وأعطاهم مئتي بغل لحمل الزاد والعلف(٧) .



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



ويدخل في باب التكليف بالرحلة الحاجة أيضًا إلى **المعلومات والبيانات عن البلدان والشعوب التي امتد إليها الإسلام ، وأصبحت جزءًا من عالمه** . لقد اقتضت ضرورة الحكم والإدارة ، وتقدير الثروات وحجم الضرائب ، أن يكلف الحكام بعض الأشخاص بالقيام **برحلات تفقدية لجمع البيانات والحقائق ، وتقديم التقارير** . وسواء أطلق على هذا النشاط صفة الجغرافية الإدارية ، أو كتابة تواريخ الأقاليم ، فقد لعبت الرحلات دورًا هامًا في أدائه .

تبرز أهمية الرحلة عند المؤرخين أيضًا كما كان الحال عند صاحب مؤلف **مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبي الحسن علي بن الحسين الشهير بالمسعودي** توفي عام ٣٤٦هـ / ٩٠٧م . **ورحلات المسعودي رحلات علمية ابتغاها الرحالة ليدعم بها دراساته في الجغرافيا والتاريخ . وفي هذا الشأن قال : « ليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نمى إليه عن إقليمه ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه على تقاذف الأسفار ، لهذا فقد ارتحل يستعلم بدائع الأمم بالمشاهدة ، ويعرف خواص أقاليمها بالمعاينة(٨) »** .

وهكذا تعددت دوافع الرحلات ، ولكنها لم تخرج في معظمها عن الجمع بين أداء فريضة الحج ، وطلب المعرفة الدينية ، أو السعي في سبيل التجارة والكسب ، أو الرغبة في الحصول على المعلومات الجغرافية والتاريخية . وأيًا كانت دوافع الرحالة ، المعلنة منها والخفية **فقد اتصفوا جميعًا ـ وعلى درجة متفاوتة ـ بدقة الملاحظة والوصف ، والتقصي في تسجيل مشاهداتهم بأمانة وصدق ، كما حرص معظمهم على التفرقة بين المشاهدة والرواية عند تسجيل معلوماتهم . هذه كلها سمات قد أصبحت الآن بمثابة قواعد أساسية من منهجية البحث الحقلي في الدراسات الإثنوجرافية بالمعنى الحديث ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان الرحالة في غالبيتهم أهل علم وثقافة وورع ، وإن اتصفت كتابات بعضهم بالبساطة والسطحية . ففي تحليل عبدالرحمن حميدة لرسالة أحمد بن فضلان يذكر أن الرجل كان على ثقافة دينية ، وأدب رفيع ، وأسلوب جميل ، وورع وخلق ، وحب لنشر الإسلام ، وصدق في الحديث وعفة في الحال ، ولكننا نرى عنده سذاجة لعلها راجعة إما إلى سنه المتقدمة ، أو إلى حالته الخاصة(٩) . وعلى نقيض ذلك ، نجد أن الرحالة ابن بطوطة الذي تولى منصب القضاء أكثر من مرة لم يكن عالمًا أو فقيهًا ، وإن كان قد نشأ عن أسرة ذات خلفية دينية . فهذا الرجل الشهير لا يخرج عن كونه رجلًا مغامرًا شهمًا وكريمًا ومزواجًا يمثل شخصية المسامر والمنادم اللبق الذي عكس بدقة أخلاق العصر والوسط اللذين عاش فيهما ، وذلك على ضوء الظروف الحضارية السائدة حينذاك(١٠)** .

وربما كان لصفات السطحية أو البساطة لدى بعض الرحالة ـ ولم يكن جميعهم جغرافيين ، أو مؤرخين ، أو علماء ـ ميزة أكسبت أدب الرحلات لونًا خاصًا يتمثل في أنها تناولت **حياة الناس اليومية ، وأنشطتهم ، ومعتقداتهم ، وعلاقاتهم ، واحتفالاتهم ، وأعيادهم ، وخرافاتهم ، وأساطيرهم ، وحكاياتهم ، وهذه كلها أمور أغفلها غالبية المؤرخين والعلماء المسلمين الأوائل** . وفي هذا الصدد يكتب الباحث الجزائري الدكتور **محمد عركون** أن هناك خاصية عامة تشترك فيها كل الكتابات التاريخية التي ولدت وتطورت ونمت بظهور الإسلام وعصره التأسيسي .

هذه الخاصية تتمثل في استبعاد كل الجانب غير المكتوب ، وغير الحضري ، وغير النخبوي للحياة الاجتماعية والثقافية . فلقد شهدت الآداب الشفهية والشعبية مصيرًا مؤلمًا وسيئًا جدًا بسبب ما يسميه عركون بالتضامن الوظيفي بين الدولة المركزية والكتابة الأرثوذكسية (التقليدية(١١)) . وعلى هذا الأساس ، يمكن أن تصبح كتابات الرحالة مصدرًا هامًا لإلقاء الضوء على ما أخفته أو تجاهلته كتابات المؤرخين الأوائل من جوانب التراث الشعبي.

مقترح في منهجية الدراسة

ننتقل بعد هذا التمهيد إلى المعالجة المنهجية لدراسة التراث الشعبي في أدب الرحلات ، ولقد قدّم لنا أساتذة الفولكلور آراء متعددة ، كما أوضحوا لنا في كتاباتهم المداخل النظرية المتباينة لتحليل عناصر التراث الشعبي . ونظرًا لأن معظم الاجتهادات تدور حول طرق أساليب جمع المادة وتحليلها وذلك في إطار الواقع المعاش ، فقد **أحسسنا الحاجة إلى وضع بعض الأسس المنهجية لدراسة عناصر التراث الشعبي في**

العصور الماضية . لقد حاول بعض الدارسين استخلاص عناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة ، ولكنهم اكتفوا **بعرض النصوص ، والاهتمام بتتبع جذور المعتقدات والمأثورات الشعبية وربطها بالحاضر** . كما فعل مثلاً الدكتور **صبري حمادي** في دراسته عن **المعتقدات الشعبية في مروج الذهب للمسعودي** . ولكن عدم كفاية هذا المنهج تدعونا إلى أن نقترح فيما يلي بعض الأفكار التي قد تساعد على وضع **منهجية أكثر ملاءمة لاستخلاص دراسة عناصر التراث الشعبي في أدب الرحلات** .

أولاً : إن دراسة التراث الشعبي لأي جماعة أو قوم في عصور التاريخ العربي الإسلامي المختلفة يجب أن تأخذ في الاعتبار بعدين رئيسين ، هما : **البعد التاريخي والبعد الحضاري** . إن نوعية الحكم ومصدره ، عبر التاريخ ، لهما أهميتهما ، لانعكاساتهما على علاقات الحكام بالمحكومين ، وتأثر الفكر الشعبي بذلك ، خاصة من ناحية نوعية الاستجابة أو التكيف مع النظام الحاكم . أما البعد الحضاري فنراه متمثلاً أساسًا في علاقة الناس - **الشعب** - بالبيئة ، وعلاقاتهم ومدى احتكاكهم مع الثقافات الأخرى ، وما ينتج عن ذلك من استعارات حضارية مادية وروحية معينة . إن أخذ هذين البعدين **التاريخي والحضاري** في الاعتبار عند دراسة التراث الشعبي الآنيّ أو السالف أي الذي نستقرئه من كتابات الرحالة **سيؤدي بنا ولا شك إلى الكشف عن العموميات والخصوصيات في التراث الشعبي للمجتمعات العربية ، مما قد يساعدنا على استخلاص مواريث شعبية متنوعة خلال التاريخ العربي الإسلامي ، وهذا أمر له أهميته في دراستنا وفهمنا للتراث العربي المعاصر** .

ثانيًا : ضرورة فهم العلاقة بين **المؤلَّف والمؤلِّف** أو المادة والكاتب **فكلاهما نتاج العصر وانعكاس لثقافته إلى حد كبير ، رغم الفروق الشخصية بين الرحالة** . إن من أساسيات دراسة التراث الشعبي في أدب الرحلات أن نقف على نوعية نظام الفكر **(الإبستمي)**(١٢) الذي اشترك فيه الرحالة العرب والمسلمون خلال العصور المختلفة ، وأن نتعرف على ما قد يلتحق به من متغيرات طارئة ، وتأثير ذلك كله على مادة الرحلات ذاتها ، وبالتالي على ما يمكن استخلاصه منها من عناصر التراث الشعبي .

إن **التأثير الديني** مثلاً كان عنصراً مشتركاً بين الرحالة بصفة عامة . فقد وجدناه في رحلات الخيال - السندباد مثلاً - وفي رحلات الواقع - ابن بطوطة مثلاً - على حد سواء ، ومع أنه ليس في قصص السندباد البحري شيء عن الإسلام كدين ، إلا أننا نجد الشعور الديني متمثلاً في أبطال القصص . فالمسلم محبوب ، وغير المسلمين مكروهون ، إلا ما جاء عن أخبار صالحيهم . أما المجوس فهم بصفة خاصة شر الخلق ، منافقون ، وأكلة للحوم البشر ، كما صورهم القاصّ في رحلة السندباد الرابعة(١٣) . فالإسلام هو العرق النابض في ذهن القاص والرحالة ، والدين عند الله هو الإسلام . ولذا وصف **ابن بطوطة** غير المسلمين بأنهم كفار - أهل الهند مثلاً - **ونلاحظ أنه نظراً لأهمية التأثير الديني على توجيهات الرحالة في مشاهداتهم وتدوين ملاحظاتهم ، فقد تشكل العديد من العادات والتقاليد والمعتقدات التي سادت بين الرحالة** ، وأصبحت جزءًا من تراث الرحلات وآدابها . والقارىء لآداب السفر ، في كتاب **إحياء علوم الدين للإمام الغزالي** يقف ولا شك على الكثير منها . ومن الطريف اللافت للنظر بدء بعض الرحالة لرحلاتهم يوم الخميس - **ابن فضلان وابن بطوطة مثلاً**(١٤) - وقد وجدنا تعليلاً لذلك في قول **الغزالي** إنه يستحب أن يبتدىء بالخروج للسفر يوم الخميس ، فقلما كان يخرج الرسول صلى الله عليه وسلم إلى سفر إلا يوم الخميس ، وفي حديث شريف له يروى أنه قال : **اللهم بارك لأمتي في بكورها يوم خميسها**(١٥) .

ثالثًا : سواء كان مصطلح التراث الشعبي الشائع الاستخدام في الدراسات الفولكلورية مرادفًا أو مختلفاً عن مصطلح الثقافة الذي يشكل وحدة الدراسة الرئيسة للإثنوجرافيا ، فإن دراستهما تستلزم النظرة الشمولية . وإذا كنا نفهم الثقافة على أنها الأسلوب العام لحياة شعب معين ، في مجتمع معين ، وخلال فترة زمنية معينة ، فإن منهج الوصف والتحليل للثقافة يتناول جوانبها أو عناصرها المادية والروحية على حد سواء . ومع أن للتراث الشعبي جوانبه أو عناصره المادية والروحية أيضاً ، إلا أننا نود أن نضيف ضرورة النظر إليه ، لا في إطار تلك العناصر فحسب ، وأيًا كان عدد تصنيفاتها أو تسمياتها ، وإنما على أساس **أن التراث الشعبي محصل عملية مركبة ، ومتراكمة ، ومترابطة** ، شأنه في ذلك شأن دراسة الثقافة من منظور شمولي . ولهذا فنحن نتصور أنه إلى جانب مواد أو عناصر التراث الشعبي هناك أربعة محاور أو أبعاد يستدعي الأمر دراستها ، وربط الواحدة منها بالأخرى عند تناول موضوع التراث الشعبي . هذه المحاور أو الأبعاد هي :

١ - **الأفكار التي تنبثق وتتبلور نتيجة مواقف أو أحداث معينة في الزمان والمكان** .
٢ - **الأفعال : أي الممارسات والأنشطة اليومية في كافة المجالات ، وعلى كل المستويات** .



٣ - **النتاج** : **ويتضمن ذلك الدروس والمواعظ واكتساب الحكمة في شكل قصص أو امثال .. إلخ .**

٤ - **التعليم** : **وهنا تكمن فكرة الإرث وهو انتقال الشيء - فكرًا كان ام مادة - من جيل لآخر ، وذلك خلال قنوات التطبع الاجتماعي ، والترشيد الثقافي . وفي إطار الترابط والتفاعل بين هذه المحاور الأربعة الرئيسة تجرى عملية تشكيل التراث الشعبي واستمراريته .**

رابعًا : **في إطار تطوير منهجية دراسة التراث الشعبي ، نقترح العمل على استقراء النظام المعرفي للتراث الشعبي ، فالتراث الشعبي لا يشكل مجموعة من العناصر المتباعدة أو الجزئيات المتفرقة التي تتكون وتعمل في فراغ ، وإنما هناك موجهات معرفية ، أو محددات فكرية تعمل متضافرة على تشكيل التراث ، وضمان استمراريته . إن الدراسة المقارنة للنظم المعرفية للتراث الشعبي عبر الزمان والمكان تساعدنا ولا شك على متابعة عملية الثبات والتغير في عناصر التراث الشعبي . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فهي تساعدنا أيضًا على فهم المعيار الشعبي أو المعايير الشعبية التي تقوم على أساسها عملية الانتقاء - أي اختيار ما يبقى وما يزول - ويجب ألا تقتصر منهجية البحث عن التراث الشعبي في أدب الرحلات على استخلاص نصوص التقاليد والعادات أو المأثورات الشعبية والوقوف عند هذا الحد . وبالرغم من أهمية هذا الجهد وفائدته التي لا شك فيها إلا أننا نود أن نطرح هنا مدخلًا لدراسة التراث الشعبي نستمد بعض أساسياته مما يجرى حاليًا في ساحة الفكر العربي من طرح لمناهج جديدة لدراسة التراث بصفة عامة** . هناك مثلًا محاولة الدكتور زكي نجيب محمود القائمة على فحص النصوص والكتابات التراثية من خلال منظور **المعقول** و **اللامعقول** ، وهي محاولة تتخذ **العقلانية** مدخلًا وأساسًا في قراءة التراث ، واستخلاص ما يجده ملائمًا لتجديد أو تحديث الفكر العربي المعاصر ، ومع أن تطبيق مدخل **العقلانية** في فحص النصوص التراثية قد يكون له أحكامه ، وضوابطه ، ونتائجه ، **إلا أنه لا يلائم دراسة التراث الشعبي الذي يجمع في إطاره الفكري أو بنيته الفكرية - إن صح هذا التعبير - بين العقل والخيال معًا** ، وقد تبنّى هذه المقولة **محمد عركون** في دراسته لتاريخية الفكر العربي الإسلامي **الذي يرتبط بدوره بنماذج التراث الشعبي في العصور المختلفة** . لقد أراد عركون من استخدام هذا المدخل التحليلي أن يقف على وظائف العامل العقلاني والعامل الخيالي ودرجة انبثاقهما ، وتداخلهما ، وصراعهما في مختلف مجالات الفكر . والفكر - كما سبق أن أشرنا - يشكل اللبنة الأساسية ، وأحد المحاور الرئيسة ، في عملية تشكيل التراث الشعبي . كذلك يرتبط الفعل بالفكر وحصيلة ذلك الارتباط هو النتاج وتعليمه ، كما سبق أن ذكرنا .

خامسًا : إن الربط بين **العقل والخيال** ، أو **الواقع والحلم** - وهي صيغة أخرى وضعها الأستاذ / **على فهمي** في دراسته لسيرة **الظاهر بيبرس - سيساعدنا دون شك على فهم كثير من أوجه**



المصدر :
فن التصوير عند العرب ،
ريتشارد اتنغهاوزن

التناقض الفكري الذي غالبًا ما يكون جنبًا إلى جنب في عناصر التراث الشعبي ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يساعدنا هذا الربط على فهم طبيعة التفاعل بين النقائض وكيفية إحداث نوع من التوازن بينهما ، والأهداف التي يحققها هذا التوازن . وفي هذا الإطار يبرز **علي فهمي** فكرة دراسته عن الصلة بين السيرة الشعبية - عنصر تراثي شعبي - والتاريخ - البعد التاريخي الذي سبق الإشارة إليه - كمحاولة لإقامة توازن مقارن بين أحداث السيرة من ناحية ، وسياق الوقائع التاريخية من ناحية أخرى ، وذلك في ضوء فرضية لعلي فهمي يقول فيها : **إن السيرة هي حلم شعبي بالتاريخ** ، أو بمعنًى أدق : حلم شعبي لصياغة ما حدث في الوقائع - فعلاً - في ضوء ما كان يجب أن يحدث ، وفقًا للرغبة الجماعية الشعبية . **فالسيرة** في هذا الصدد تمثل **رفضًا سلبيًا** لما حدث على مسرح التاريخ بالفعل ، وثورة إلى الداخل عليه ، وتطلعًا إلى مثال نابض في الوجدان لعله أن يتحقق في زمن آتٍ . وبمعنًى آخر - وعلى حد تعبير الأستاذ **علي فهمي** - « فإن دور السيرة لا يقتصر على تسجيل الدلالات الاجتماعية للعصر أو للعصور التي تتحدث عنها ، كما ذهب بعضهم لإعادة افتراضية للتاريخ يمكن أن تكون صياغة واقعية في المستقبل ».

سادسًا : من هذا المنطلق ، قد يتسنى لنا الربط بين **الواقع والخيال** في قصص الرحلات الخيالية ، كرحلات **السندباد البحري** مثلاً ، وكذلك في كتابات الرحالة الزاخرة بالحكايات ، والقصص ، والأساطير .

ومن المعروف أن المفهوم الإثنولوجي لا يجرد الأساطير تجريدًا تامًا من الحقيقة ، بل يرى أن في كل أسطورة شيئًا من الحقيقة لا يلبث أن ينمو ويتضخم بفعل الخيال الشعبي . وهذا المفهوم مخالف لما ورد في لسان العرب(١٦) ، من تعريف الأساطير بأنها محض خيال ، وعارية من الحقيقة .

ومن الأمثلة على تزاوج الواقع والخيال نشير إلى ما أورده **ابن بطوطة** عن حكاية إسلام أهالي جزائر **ذيبة المهل** - المالديف - حيث نسج الخيال الشعبي حولها أسطورة ، وإن كان هذا النسيج الخيالي قد تم على أثر حَدَثٍ كان قد وقع فعلاً ، ذلك هو مجيء المغربي **البركات البربري** ، وإسلام حاكم الجزيرة وأهلها على يديه . فقد أقنعهم هذا الشيخ بأن تلاوة القرآن تدرأ الأخطار ، وتخلص العباد من شر العفاريت . فبتلاوته للقرآن غلب الشيخ البربري العفريت الذي كان قد دأب على المجيء إلى الجزيرة من البحر مرة كل شهر ، فيقدم الأهالي له فتاة قربانًا لإرضائه ، وتجنبًا لإيذائه . وتحكي الأسطورة أن هذا المغربي قد حل محل إحداهن ذات ليلة وأن تلاوته للقرآن أذهبت العفريت إلى غير رجعة ، وأنقذت فتيات هذه الجزائر من الهلاك(١٧) .

وفي قصة أخرى روى **المسعودي** ما سمعه من أن الجنيات ، الحسناوات ، الطيبات ، قد شوهدن بالليل منكفئات على قبر **حاتم الطائي** وهن باكيات وناحبات على فقده ، وأنه إذا اقترب منهن أحد يتحولن إلى حجارة(١٨) ، **وإن هذه القصة مرتبطة بحاتم الطائي وهو الشخصية العربية ، الواقعية التي ضرب بها المثل في الجود والكرم ، وزيادة في التعظيم نسج حولها حكاية الجنيات تمجيدًا لأفعاله ، وترسيخًا لقيمة أو فضيلة كرم الضيافة . فالأسطورة في الفكر الإثنوجرافي الحديث تتضمن تصورًا ما عن حدثٍ معين ، أو شخص كان له وجود تاريخي ، ولكن الخيال الشعبي أو التراث في حرصه على تأكيد قيمة معينة أو رمزية خاصة يلجأ إلى تصوير ذلك الحدث أو تلك الشخصية في إطار من المبالغة والتضخم . وبالإضافة إلى ذلك فإن الأسطورة تفهم في سياقات أخرى متعددة(١٩) ، وعلينا أن نأخذ ذلك في الاعتبار عند دراسة الأساطير في كتابات الرحالة .**

سابعًا : **بناءً على ما تقدم ذكره من نقاط ، لعل من المفيد لمقترحنا المنهجي لدراسة عناصر التراث الشعبي في أدب الرحلات ، أن نتناول موضوعًا معينًا كموضوع الأساطير أو الحكايات الواردة في كتب الرحلات ، سواء كانت هذه الأساطير أو الحكايات متعلقة بعصر معين أو عدة عصور ، وأن نقوم بدراستها من منظور ثنائية الواقع / الخيال** . هناك أيضاً العديد من الموضوعات التي يمكن أن نستخلصها من كتابات الرحالة ، وأن ندرسها في هذا الإطار . وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر موضوع الحج وزيارة الأماكن



المقدسة ، أو مسألة الكرامات والتبرك بالمشايخ وأولياء الله الصالحين ، ونظام تقديم الهدايا وتبادلها ، واحتفالات المواسم والأعياد ، **إن هذا المدخل الدراسي سيساعدنا ـ دون ريب ـ على كشف بعض جوانب نظام الفكر السائد في مكان معين ، وزمان محدد ، والتعرف على ما له من إسقاطات وتأثيرات على التراث الشعبي السائد في ذلك المكان والزمان . وبحثنا هذا الاقتراح على إبداء وجهة نظرنا بصدد ما نشير إليه بمجالي الأماكن والأزمنة** . فمن ناحية الأماكن ، نرى أن كتابات الرحالة قد شملت أرجاء عديدة ،

وأماكن متباعدة من العالم الإسلامي عقب الفتوحات . لهذا فإننا نود أن نوضح أهمية التفرقة بين نوعين من الأماكن : أماكن المجتمعات العربية التي ظهر وانتشر فيها الإسلام ، وأماكن المجتمعات غير العربية في افريقيا ، وآسيا ، وأوروبا التي فتحها وأدارها المسلمون . وطبقًا لهذه التفرقة المكانية فإننا نواجه بصورة عامة نوعين أساسيين من الثقافات المرتبطة بروافد عديدة من الثقافات المحلية أو الإقليمية . وهذا الأمر لا يمكن إغفاله عند دراسة عناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة . ولعل ما رواه ابن بطوطة في رحلاته عن الناس والتقاليد والعادات والحكايات الشعبية في أرجاء العالم الإسلامي الممتد من المحيط الأطلنطي غربًا إلى بحر الصين شرقًا ، يعطينا صورة واضحة عن مدى التنوع والاختلاف في الثقافات المحلية ، رغم الانتماء للإسلام . لذلك فإن موضوع الاتصال ، أو التداخل الثقافي ، والتفاعل الثقافي ، وأثر ذلك على بعض عناصر التراث الشعبي لموضوع جدير بمزيد من الفحص والدراسة في أدب الرحلات .

هذا من ناحية فكرة المكان ، أما عن فكرة الزمان أو العصور المختلفة لتاريخ أدب الرحلات الواصف لأقوام وثقافات العالم الإسلامي ، وبعض جوانب تراثهم الشعبي ، فنحن بصدد فترات أو حقبات زمنية عَظُم فيها شأن الرحلات ، وقيمة كتاباتها ، وفترات أخرى اضمحل فيها أمرها . فالقرن الرابع الهجري ـ العاشر الميلادي ـ مثلاً يعتبر من أحفل القرون بأخبار الرحالة العرب وأسفارهم في الأقطار ، فلقد تنقل الرحالة في العالم الإسلامي شرقًا وغربًا .

وكتبوا عما لقوا من التجارب والمشاهدات في مؤلفات لم يزل بعضها حتى اليوم دليل المؤرخ والجغرافي والباحث الإثنوجرافي ، ونذكر من بين أعلام هذه الحقبة الزمنية ، ابن حوقل والمسعودي ، والمقدسي ، وابن فضلان

ومع أن الرحلات في القرون التالية مباشرة ، كانت قد بدأت تنحسر ، إلا أنه كان هناك قلة من الرحالة الذين اشتهرت أعمالهم ، نذكر منهم **أبا الريحان محمد البيروني** ـ ٣٦٢هـ / ٤٤٠هـ ـ ، الذي كان أكبر رحالة عرفه القرن الخامس الهجري ـ الحادي عشر ميلادي . انضم البيروني إلى ركب السلطان **محمود الغزنوي** عند فتحه **للهند** ، واستطاع تعلم اللغة السنسكريتية والقيام برحلات وتجولات بالهند التي قضى فيها حوالي أربعين عامًا . وبهذا اجتمع له من المعلومات ما اشتمل عليه كتابه الموسوعي : **تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة** . وفي محاولة لربط الزمان بالمكان ، وإبراز الحاجة إلى دراسة أثر التداخل الثقافي **سواء عن طريق الاتصال أو الغزو** على بعض عناصر التراث الشعبي ، كما سبق أن ذكرنا ، يحضرنا أن نذكر الرحالة **ابن بطوطة** ، الذي وصل الهند بعد حوالي ثلاثمائة عام من إقامة البيروني بها وصور لنا بعض **مظاهر السلطنة الإسلامية في الهند في ذلك الوقت ، ومدى تأثر مظاهرها بالتقاليد الهندية كما بدا ذلك واضحًا في وصفه لخروج السلطان ابن المجاهد محمد شاه للعيدين**(٢٠)

نعود إلى مسألة الرحلات في إطارها الزمني لنقدم ملاحظة مؤداها أنه في الفترة التي قلت فيها رحلات عرب المشرق كثر عدد الرحالة المغاربة الذين اتجهوا صوب الشرق لأداء فريضة الحج وزيارة المدن الإسلامية الشهيرة مثل **بغداد ودمشق والقاهرة** . نذكر من بين هؤلاء **الشريف الإدريسي** ـ ٤٩٣ / ٥٦٠هـ . ١١٠٠ / ١١٦٦م **وأبا الحسن بن جبير** ـ ٥٤٠ / ٦١٤هـ / ١١٤٥ / ١١٥٧م ـ . إلا أن ذلك لم يدم طويلاً ، إذ أنه انعكاسًا لفترة عصر الانحلال والتأخر الذي عم أرجاء العالم الإسلامي مُني العرب ـ منذ القرن التاسع تقريبًا الذي يعتبر خاتمة عصور الرحلات العربية في القرون الوسطى ، ولمدة ثلاثة قرون تقريبًا ـ بحالة من التردي ، والانقسام ، والجهل ، الأمر الذي أدى بالناس إلى الزهد ، والقنوط ، واليأس . تمثل كل هذا في نوعية رحلات هذه الفترة ، حيث اهتم الرحالة بتقديم المواعظ ، والحكم ، والآداب والدعوة إلى

التصوف ، وتسجيل أسماء الأولياء الصالحين ، والتبرك بهم . نذكر مثلًا رحلة **عبدالله المراكشي العياش ١٦٢٦ ـ ١٦٧٩** ، وكتابه **ماء الموائد** الذي لم يعد ذكر المدن والأقوام فيه إلا أمرًا ثانويًا بالنسبة إلى موضوع المشايخ وآداب التصوف . وظل أدب الرحلة على هذا النحو حتى عصر النهضة **الحديثة الذي بدأ يتبلور إبان القرن الثالث عشر الهجري ـ التاسع عشر الميلادي ـ حين انتحت الرحلة العربية نحوًا جديدًا باتجاهها نحو أوروبا ، وذلك للأخذ من معارف علومها ، ورغبة منهم في تحقيق نهضة عربية بعد كبوة زمنية كان قد طال أمدها . وفي عالمنا المعاصر ، تحولت الرحلة إلى سياحة ، حتى إن الحج وزيارة الأماكن المقدسة قد أدرجتا الآن تحت مصنف السياحة الدينية** !! .

مما تقدم ـ وفي إطار دراستنا لأدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي ـ فإنه من المفيد أن نفحص كتابات مشاهير الرحالة في كل عصر كوحدة ، **وليس كأعمال منفصلة يدرس فيها كل رحالة على حدة . ذلك لأن الدراسة المترابطة ، والبعيدة عن التجزئة ، تؤدي ـ في نظرنا ـ إلى الوقوف على بعض معالم نظام الفكر المشترك بين الرحالة ، كما أنها تعيننا على أن نقرأ ملامح التراث الشعبي للعصر في جملته ، والتوصل إلى معرفة ما قد يكون مشتركًا أو مختلفًا بين المجتمعات الإسلامية ، علاوة على الوقوف ـ إن أمكن ـ على سبب ذلك** .

ثامنًا : في ذكرنا لأدب الرحلات في الأزمنة أو العصور المشار إليها آنفًا ، يتطرق بنا الحديث إلى كتابات التاريخ . ولقد سبق أن أوردنا رأي عركون النقدي لأعمال **المؤرخين القدامى ، من حيث إغفالهم للجانب الشفهي وغير الحضري وغير النخبوي** ، أي لكثير من عناصر التراث بصفة عامة . **فالتراث الشعبي في نظر المؤرخين الأوائل شيء يتصل بالعامة التي غالبًا ما أعطيت أوصافًا سلبية كالغوغاء أو الدهماء** ، أو أنها ـ على حد تعبير إخوان الصفا ـ تضم النساء والصبية واللاحقين بهم في العقل من الرجال . **فلقد شكل التضاد الثنائي بين الخاصة / العامة ، أحد المحاور الأساسية للرؤية العربية الإسلامية التي سادت المجال الاجتماعي والتاريخي المعروف منذ القدم . فالتقدم من شأن الخاصة ، وهي موجودة في الحضر ، أما العامة فهم جهلاء ، ويمثلون عقبة في طريق التقدم والحضارة** .

إن هذا الفهم عن **الخاصة والعامة** موجود أيضًا ـ وإلى حد كبير ـ في كتابات الرحالة ، ولا غرابة في ذلك فهو جزء من نظام الفكر الذي كان سائدًا في عصورهم ، خاصة وأن الإسلام يقر مسألة التراتيب الاجتماعية ، إلا أننا نجد **اختلافًا** في محكات التمايز بين الطبقتين ، فبينما وضع إخوان الصفا **العقل أو العقلانية** أساسًا للتفرقة بين مراتب الناس ، رأى الجاحظ في **التخصص في العمل والمعرفة** معيارًا للتراتيب الاجتماعية ، هذا في حين نظر ابن بطوطة إلى الخاصة والعامة من خلال **ممارسات الحياة اليومية كالطعام والشراب والملبس والمراسيم والاحتفالات** ، ولهذا جاء منظوره إثنوجرافيًا من الدرجة الأولى .

تاسعًا : في إطار ما تقدم من ملاحظات وأفكار ، **فإننا ندعو إلى تجاوز منهجية استخلاص النصوص** التي لها صلة بعناصر التراث الشعبي في كتابات الرحالة ، وإلى عدم الاقتصار على فحصها فقط في إطار المقارنة مع الحاضر ، أو محاولة إرجاع أصولها إلى ماض بعيد . إن فحصنا للتراث **الشعبي في أدب الرحلات يجب أن يوجه نحو استقراء القيم المعلنة والمعايير المفروضة ، كما تبرزها عادة كتابات الفقهاء والأدباء والمؤرخين إلى حد كبير ، وذلك مقابل القيم المعاشة** ، التي نجدها **عادة في كتابات الرحالة** . هذا مع الأخذ في الاعتبار أن درجة التزام الرحالة نحو السلطة يؤثر ـ بلا شك ـ في نوعية ومصداقية ما كتبوا . الأمر الذي يجعلنا نرى أن التراث الشعبي في أدب الرحلات يجب أن يتم في إطار معرفي وتاريخي وفلسفي أيضًا . **وبذلك فإننا نتفق مع عركون في دعوته إلى ضرورة البدء في دراسة حرة لا مشروطة للتراث الشعبي على ضوء علم اللسانيات ، والإثنولوجيا ، وعلم التاريخ ، والعقلانية الملائمة ، وأن يحدث تزاوج في التحليل بين العامل العقلاني والعامل الخيالي**(٢١) .

خاتمة

١ ـ قدمنا في هذه الدراسة تصنيفًا لدوافع القيام بالرحلة عند العرب والمسلمين خاصة إبان الفترة من منتصف القرن الثاني الهجري ـ الثامن الميلادي ـ حتى نهاية القرن الخامس الهجري ـ الحادي عشر الميلادي ـ . إن تناولنا لموضوع دوافع الرحلة قصد به إبراز مدى ثراء وتنوع مادة كتابات الرحالة ؛ الأمر الذي يجعل في أدب الرحلات مصدرًا إثنوجرافيًا هامًا . ومع ذلك فليس هو بالمصدر الوحيد ، فهناك أيضًا كتب التاريخ العربي الإسلامي ، وأعمال الأدب العربي المتنوعة



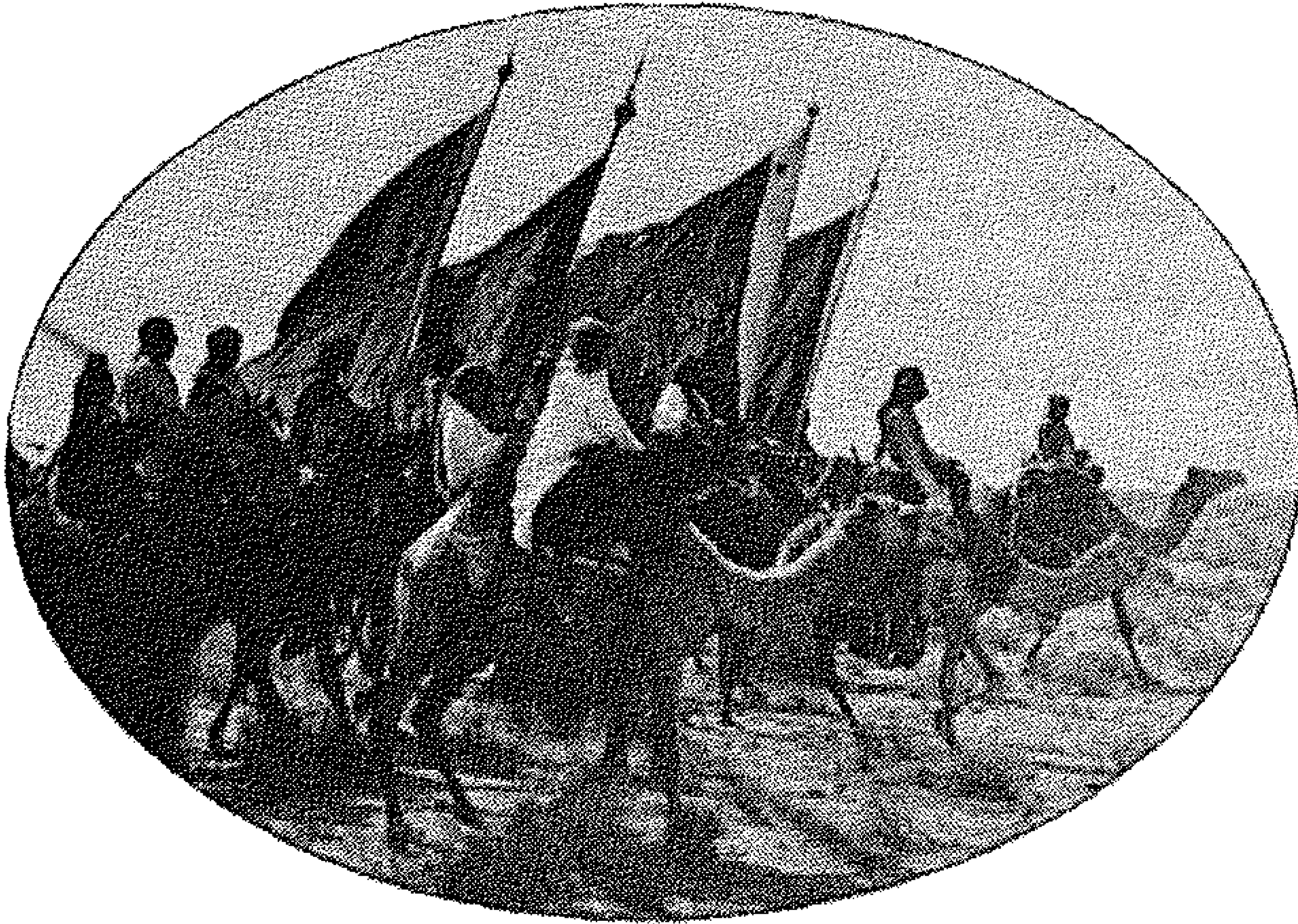
٢ ـ إن الرحلات نشاط إنساني ممتد عبر التاريخ ، وإن تعددت بعض دوافعه ، أو استحدثت دوافع أخرى . هناك الآن مثلاً رحلات استكشاف الفضاء ، أو أعماق البحار ، إلى جانب الرحلات التي تهدف إلى دحض أو إثبات فرضية تاريخية معينة . نذكر مثلاً رحلة المركب رع عبر المحيط الأطلنطي للوقوف إذا ما كان هناك اتصال بين الحضارة المصرية القديمة وحضارة الآزتك بأمريكا اللاتينية حيث شكل بناء الأهرامات إحدى المعالم المميزة لحضارتهما ، رغم بعد المسافة بينهما . ولعل **رحلة الغزير** في عام ١٩٨٣م ، في مياه الخليج تشكل دافعًا جديدًا يهدف إلى إحياء تراث مهدد بالاختفاء كله تحت وطأة التغير الاقتصادي السريع الذي يجري الآن بمنطقة الخليج . فلقد ذهب فريق من الكويت إلى كاليكوت على الساحل الغربي للهند حيث تم صنع مركب من نوع البوم الشهير ، وعلى النحو الذي كان يتم في الماضي . ابحرت السفينة وطاقمها في نفس المسار الذي كان معتادًا عليه في الماضي ، وتوقفت في مفقور على ساحل الهند الغربي ـ شمالي كاليكوت ـ ثم اتجهت إلى الشمال الغربي تجاه مدينة صور العمانية ، ثم مسقط والمنامة ، ومنها إلى الكويت عبر الخليج . وقد حاول منظم الرحلة أن يتم كل شيء من صنع المركب والملاحة ، والحياة اليومية على ظهر البوم ، وما يستخدم من مواد وأدوات ، تمامًا كما كان عليه الأمر في الماضي .

٣ ـ ركزنا في هذه الدراسة ـ وبصورة أولية ـ على بعض الأفكار أو التصورات التي قد تساعد على تطوير منهجية البحث في أدب الرحلات لاستخلاص عناصر التراث الشعبي ، وفهم نظامه الفكري وأساسياته المعرفية . ولا يسعنا في هذه الكلمة الختامية إلا أن ندعو إلى تضافر جهود الإثنوجرافيين والفولكلوريين العرب على العمل سويًا في مجال دراسات التراث الشعبي أيًا كان مصدرها . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنه من المفيد للغاية ، خاصة من الناحية العلمية والقومية ، أن يتم العمل على ربط دراسات التراث الشعبي بالاجتهادات الفكرية الجارية الآن بصدد فهم أشمل وأعمق للثقافة العربية المعاصرة .

الحواشي

١ ـ لتفاصيل العلاقة بين الإثنوجرافيا والفولكلور ، انظر مقال الدكتور / أحمد أبو زيد بعنوان **المدخل الأنثروبولوجي لدراسة الفولكلور** . المأثورات الشعبية ، السنة الأولى ، العدد الثاني ، ١٩٨٦م .

٢ ـ الإثنوجرافيا كلمة معربة تعني **علم وصف ثقافات الشعوب** ، إلا أنه يمكن



القول اختصارًا بأنها **علم الأقوام** . ويجدر بنا الإشارة إلى أنه عادةً ما يحدث خلط أو تداخل في استخدام مصطلحي الإثنوجرافيا والإثنولوجيا ، إلا أن الإثنوجرافيا تعني الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد ، والعادات والقيم ، والأدوات والفنون ، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين ، خلال فترة زمنية محددة . هذا بينما تهتم الإثنولوجيا بالدراسة التحليلية والمقارنة للمادة الإثنوجرافية ، بهدف الوصول إلى تصورات نظرية أو تعميمات بصدد مختلف النظم الاجتماعية الإنسانية ، من حيث أصولها وتنوعها . وبهذا تشكل المادة الإثنوجرافية قاعدة أساسية للبحث الإثنولوجي ، فالإثنوجرافيا والإثنولوجيا مرتبطان إذن ويكمل الواحد الآخر ، وهما يشكلان مجالين دراسيين هامين في إطار مجال الدراسات العامة **للأنثروبولوجيا التي يقصد بها ذلك النسق المعرفي والمنهجي لدراسة الإنسان طبيعيًا . واجتماعيًا وحضاريًا** : حسب ما ورد في القاموس الذي أعده شاكر سليم ، والذي نجده تعريفًا مناسبًا .

٣ ـ في الدورية الفرنسية المعنونة : **الإنسان ـ L'HOMME** الصادرة في مارس ١٩٨٦م ، عن وضع الأنثروبولوجيا في فرنسا اليوم كتب نيقول بيلمون عما وصفه **بعودة الفولكلور** وتلاحمه مع الإثنوجرافيا .

٤ ـ كتاب الرحلات ـ للشيخ / محمد خضر حسين ، جمعه ونشره الكاتب التونسي علي رضا في عام ١٩٧٦م ، ص : ٨ .

٥ ـ الغزالي ، إحياء علوم الدين ، الجزء الثاني ، باب فوائد السفر وفضله وبنيته ، ص : ٢٤٤ .

٦ ـ عن الرحلة العربية في المحيط الهندي ، انظر مقال الدكتور / صلاح الشامي بعنوان **الرحلة العربية في المحيط الهندي ، ودورها في خدمة المعرفة الجغرافية** . مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٢ ، العدد ٤ ـ ١٩٨٣م .

٧ ـ كتاب أحمد أبو سعد ، ص : ٢١ .

٨ ـ انظر مقدمة كتاب مروج الذهب للمسعودي ـ الجزء الأول ـ ص : ١٢ .

٩ ـ كتاب أعلام الجغرافيين العرب للدكتور / عبدالرحمن حميدة ، ص : ١٩١ .

١٠ ـ أدب الرحلة عند العرب ـ للدكتور / حسني محمود حسين ، ص : ٥٥ .

١١ـ في تاريخية الفكر العربي الإسلامي ـ للدكتور / محمد عركون ، ص : ٢٨ . في نقد الكتابات التاريخية ، انظر أيضًا موسوعة التاريخ الإسلامي والحضارة الإسلامية للدكتور / أحمد شلبي ـ مكتبة النهضة ـ الطبعة السادسة ، ١٩٧٤م .

١٢ ـ استخدم المفكر الفرنسي **ميشيل فوكو** لفظ (Épistemé) في كتابه الشهير **الكلمات والأشياء** ، ليعني بها نظام الفكر السائد في زمان معين ومكان محدد .

١٣ ـ انظر أحمد الشحاذ ، الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة .

١٤ ـ بدأ ابن فضلان رحلته يوم الخميس ، الحادي عشر من صفر عام ٣٠٩هـ ، وبدأها ابن بطوطة يوم الخميس الثاني من رجب عام ٧٢٥هـ ، كما خرج ابن جبير من كاسة يوم الخميس ٢٢ ذي الحجة عام ٨٧٩هـ ، بعد أن كان قد قضى بها حوالي ثمانية أشهر .

١٥ـ إحياء علوم الدين ـ للإمام الغزالي ، الجزء الثاني ، باب آداب السفر .

١٦ ـ جاء في لسان العرب ، مادة سطر : الأساطير : الأباطيل ، والأساطير أحاديث لا نظام لها ، وإحداها أسطار وإسطاره بالكسر وأسطير وأسطور وأسطورة بالضم .

١٧ ـ رحلات ابن بطوطة ، ص : ٥٧٦ .

١٨ ـ المسعودي ، ص : ٣٣٠ .

١٩ ـ من بين الاستخدامات الأخرى لمفهوم الأسطورة عرض فكرة تعاليم مجردة بصيغة مجازية وشعرية **مثل أسطورة الكهف عند أفلاطون** أو تقديم تصور مثالي عن حالة معينة من حالات البشرية في الماضي **مثل أسطورة العصر الذهبي** ، انظر قاموس لاروس الفرنسي ، طبعة : ١٩٧٥م

٢٠ ـ فإذا كانت صبيحة العيد زينت الفيلة كلها بالحرير والذهب والجواهر ، ويكون منها ستة عشر فيلاً لا يركبها أحد ، إنما هي مختصة بركوب السلطان ، ويرفع عليها ستة عشر شطرًا **جترًا** من الحرير المرصعة بالجوهر ، قائمة كل شطر منها ذهب خالص ، وعلى كل فيل مرتبة حرير مرصعة بالجوهر ، ويركب السلطان فيلاً منها **وترفع أمامه الغاشية** ، وهي ستارة مسرجة ، وتكون مرصعة بأنفس الجواهر ، ويمشي بين يديه عبيده ومماليكه ، وكل واحد منهم تكون على راسه شاشية ذهب ، وعلى وسطه منطقة ذهب ، وبعضهم يرصعها بالجوهر ، ويمشي بين يديه أيضًا النقباء ، وهم نحو ثلثمائة ، وعلى رأس كل واحد منهم أقروف ذهب ـ الأقروف قبعة مستطيلة مخروطة الشكل ـ وعلى وسطه منطقة ذهب ، وفي يده مقرعة نصابها ذهب . **رحلات ابن بطوطة ، ص : ٤٤٦**

٢١ ـ عركون ، في تاريخية الفكر العربي الإسلامي ، ص : ٣٠ .

المراجع الرئيسة

١ ـ أحمد أبو سعد : أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي ، دراسة ومختارات ، منشورات دار الشرق الجديد ، بيروت : ١٩٦١م .

٢ ـ أحمد كمال زكي : الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنة ، مكتبة الثبات ، القاهرة ، ١٩٧٥م .

٣ ـ أحمد محمد الشحاذ : الملامح السياسية في حكايات الف ليلة وليلة ، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٧م .

٤ ـ أبو الحسن المسعودي : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المطبعة البهية المصرية ، ١٩٤٦م .

٥ ـ أبو حامد الغزالي : إحياء علوم الدين ، نشر بمعرفة مؤسسة الحلبي بالقاهرة ، ١٩٦٧م .

٦ ـ أبو عبدالله اللواتي **ابن بطوطة** : رحلة ابن بطوطة ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٤م .

٧ ـ أبو الفضل جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ، طبعة عام ١٩٥٥م .

٨ ـ اغناطيوس كراتشكوفسكي : تاريخ الأدب الجغرافي العربي **ترجمة صلاح الدين هاشم** ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥م .

٩ ـ جورج غريب : أدب الرحلة ـ تاريخه وأعلامه ، دار الثقافة ، بيروت ـ ١٩٦٦م .

١٠ـ حسني محمود حسين : أدب الرحلة عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧٦م .

١١ـ صبري مسلم حمادي : **المعتقدات الشعبية في مروج الذهب** المأثورات الشعبية ، الدوحة ، السنة الأولى ، العدد الأول ، يناير : ١٩٨٦م .

١٢ـ عبدالرحمن حميدة : أعلام الجغرافيين العرب ومقتطفات من آثارهم ، دار الفكر ، دمشق : ١٩٦٩م .

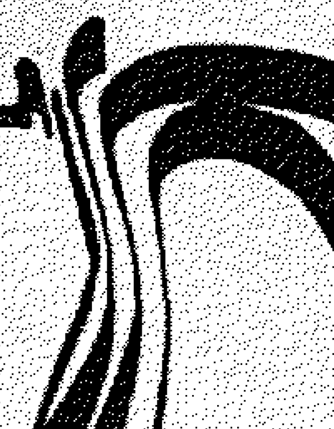
١٣ـ علي حسن فهمي : السيرة الشعبية والتاريخ في مصر ـ الحلم والواقع ـ ورقة عمل قدمت لندوة الثقافة الشعبية العربية ، تونس ، يوليو ١٩٨٦م .

١٤ ـ محمد عركون : تاريخية الفكر العربي الإسلامي **ترجمة هاشم صالح** مركز الإنماء العربي ، بيروت : ١٩٨٦م .

١٥ ـ محمد الخضر حسين : الرحلات **جمعه وحققه علي الرضا التونسي** ، المطبعة التعاونية ، تونس ١٩٧٦م .

١٦ ـ يوسف الحجي ـ رحلة الغزير . طبع في إسبانيا ـ ١٩٨٤م .


المأثورات
الشعبية



الدكتور سليمان محمود حسن

الحصير الشعبي في مصر

بين الموروث الهندسي والاتجاه التمثيلي



«احتفال شعبي بقدوم شهر رمضان» معلقة من الحصير الملون، كفر الشرفا .


العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



●● يهدف هذا البحث إلى الإسهام في كشف النقاب عن القيم التشكيلية والتقنية والاجتماعية لصناعة الحصير ، وذلك بالتعرض لسيرة هذه الصناعة في مصر ، بالتركيز على العناصر الزخرفية والتمثيلية ، و إبراز مداخلها ومدلولاتها .

ترجع أهمية هذا الموضوع إلى ما يتضمنه من عناصر إيجابية تتصل بعدة مجالات ، إلى جانب ارتباطه بعادات وتقاليد شعبية متأصلة . وتبرز هذه الأهمية على أبعاد كثيرة منها :

١ ـ الموضوع ثري بالأساليب التقنية ، كما أنه ينطوي على الكثير من المخارج والحلول التي ترتبط بالموضوعات الزخرفية ، مما يؤكد بعده التشكيلي الذي يواكب تاريخه الطويل الحافل بالتطور .

٢ ـ للحصير أبعاد تطبيقية فريدة ، ومن الممكن أن يكون له أكثر من وظيفة في العصر الحاضر ، إذا ما أخذنا في الاعتبار نوعية الاحتياجات المعاصرة .

٣ ـ إن الموضوع قريب من الإنسان الشعبي ، ويرتبط بحياته الاجتماعية ، وأسلوب معيشته .

٤ ـ إن خامات التشكيل هنا خامات بيئية متوفرة ، ولهذا اتسم الموضوع باستمرارية طويلة تدعو إلى الإعجاب .

٥ ـ الموضوع يتيح فرصة رؤية جديدة لفرع هام من الفنون الشعبية ، من أجل فهم أفضل وتذوق أرقى . ●●

البعد التاريخي :

ظلت صناعة الحصير في مصر طوال تاريخها الطويل ـ الذي يمتد في أغوار الماضي إلى العصر النيوليثي ـ صناعة شعبية تتوفر خاماتها في معظم أنحاء البلاد . وقد توصل الإنسان عبر العصور إلى أساليب تقنية كثيرة تلاءمت بكفاءة عالية مع طبيعة الخامات الموفورة . وفي الفترة ما بين ـ ١٠٠٠٠ / ٨٠٠٠ ق . م ـ استخدمت الألياف النباتية لتبطين جدران وأرضيات مطامير الغلال في منطقة الفيوم . ومن حسن الطالع أن أقيمت هذه المطامير في أماكن جافة ، حيث أدى ذلك إلى الحفاظ على الحبوب ، كما أدى إلى الحفاظ على الحصير طوال هذه المدة ، وكان هذا النوع من الحصير مصنوعًا بالطريقة الملفوفة (Coild Work)(١) .

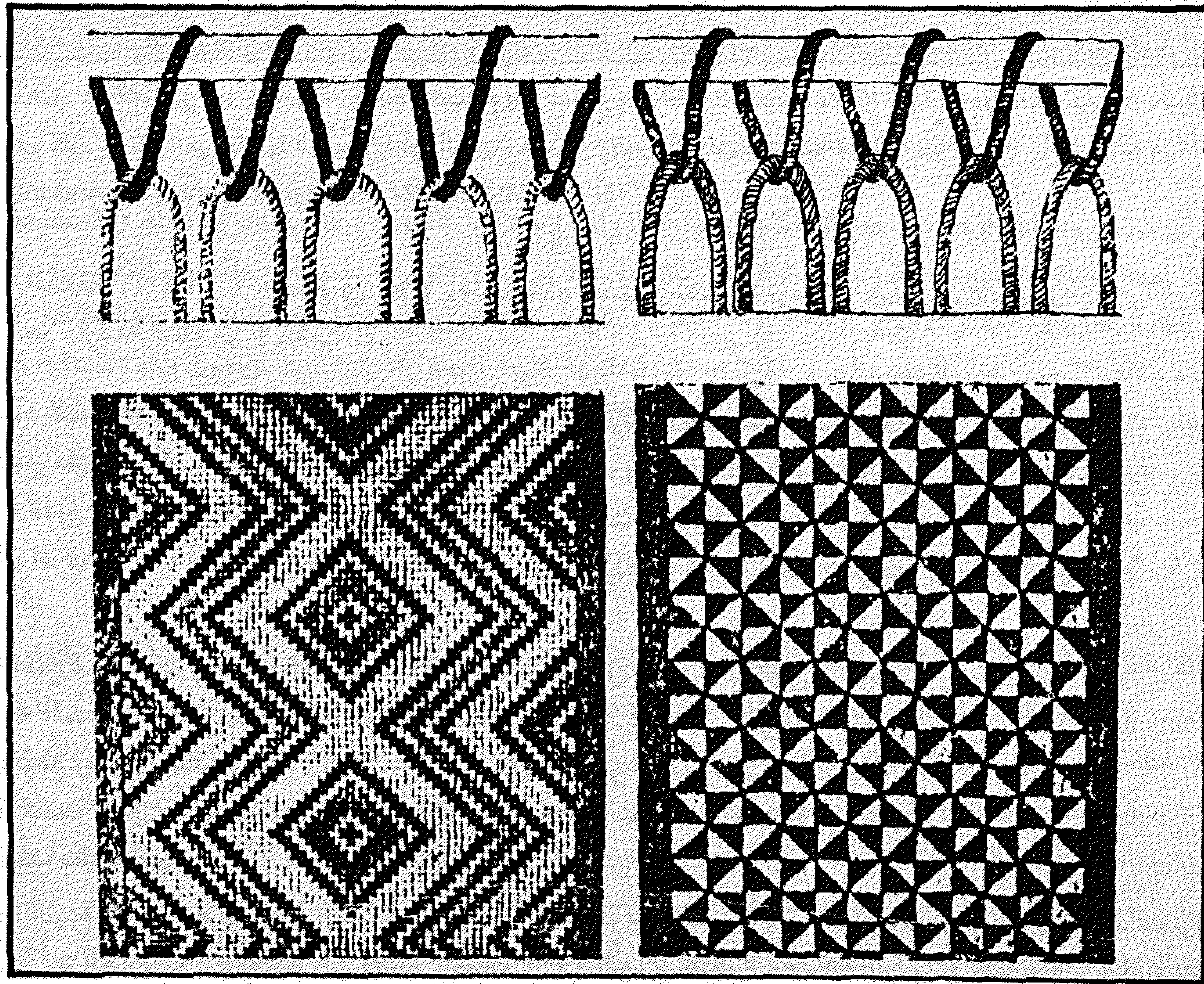
أما حصير البوص ، فقد استخدم في حضارة **تاسا**(٢) ـ حوالي ٤٨٠٠ ق . م ـ باعتباره من أهم النباتات البيئية وقتذاك ، وقد ظل البوص يستخدم بعد ذلك في الحضارات التالية ، كما ظهرت أنواع من الحصير استُخدم فيها السمار ، وحشائش الحلفاء التي تنمو بطبيعتها ، أو بحسب المصطلح الدارج **شيطاني** ، وقد استخدم الحصير في هذه الفترة لأغراض كثيرة ، منها أكفان الموتى(٣) .

وفي بداية عهد الأسرات الفرعونية ، كانت صناعة الحصير تتميز بسعة الانتشار ، وقد بلغ المصريون درجة كفاءة عالية ، وتنوعًا في طُرُق نَسْج الحصير الذي كان يُعد من متاع البيت المصري ، بحيث لا يمكن الاستغناء عنه فوق أرضية من الطين(٤) ، وحصير تلك الفترة الذي كشفت عنه حفائر **سقّارة** ، منه ما كان مصنوعًا من البوص ، ومنه ما كان مصنوعًا من الحشائش التي تم توثيقها بوساطة خيوط من الكتان ، لا سيما الأنواع الخفيفة من الحصير التي كانت تصنع عامة بوضع شرائح مسطحة من الأعشاب داخل سداة من خيوط الكتان ، بينما كان النوع الثقيل يتألف من جدائل عشبية مجدولة في سداة من البوص الجاف(٥) .

وقد أدى انتشار حصير البوص في تلك الفترة إلى أن انتقلت زخارفه إلى النقش على جدران المبـاني ، وحليات قطع الأثاث الخشبية والعاجية ، حيث اعتمدت الزخارف على أساليب توثيق البوص .

ستائر الحصير :

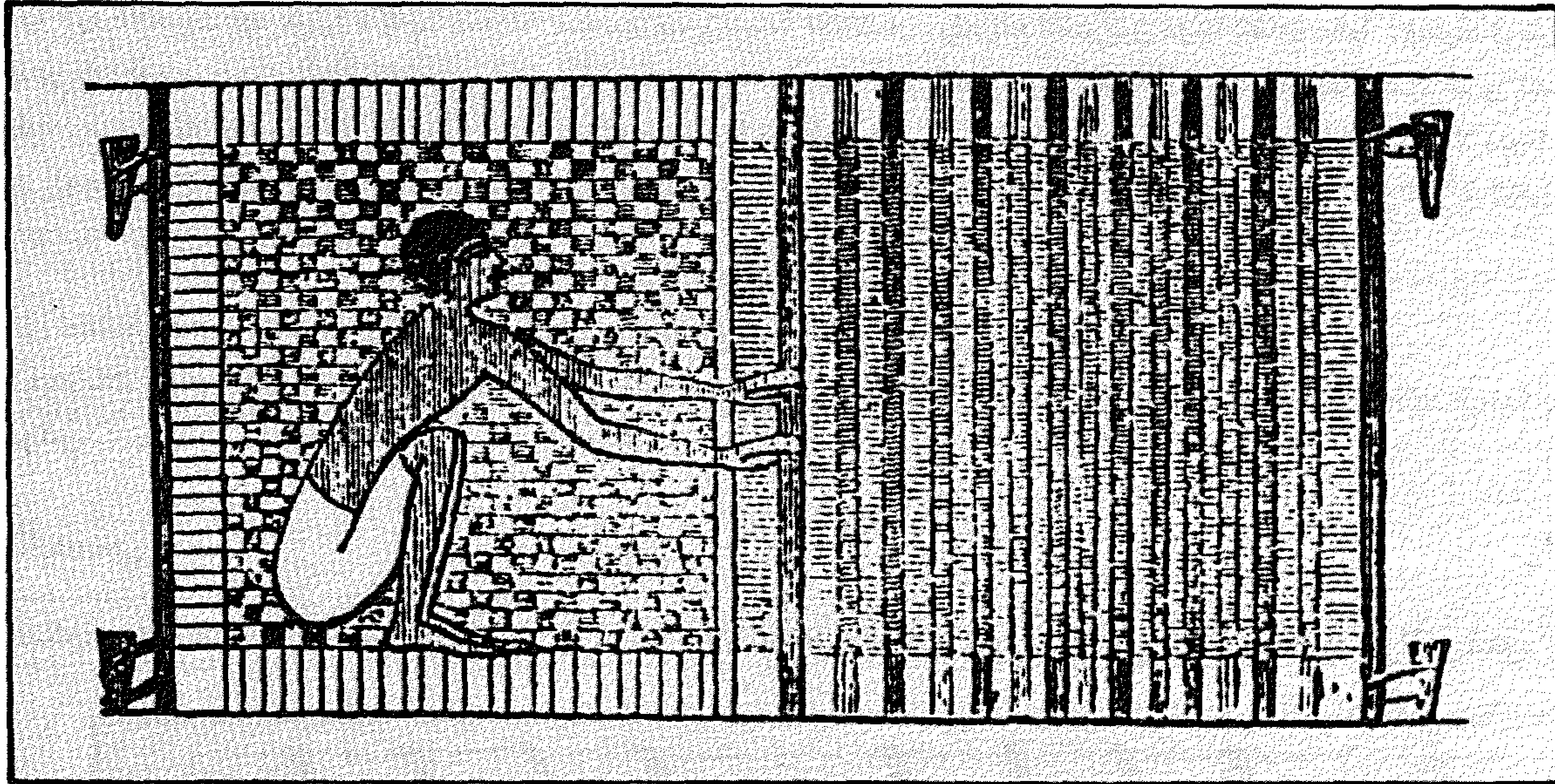
وقد استخدمت من الحصير ستائر حقيقية (شكلي ١ ، ٢) **كالتي كشفت عنها مقبرة ـ حيثي رع(٦) بسقارة ، والتي تعود إلى عهد**



(شكلا ١ ، ٢) نماذج من ستائر الحصير التي تبدو مشدودة بواسطة خيات ، بينما يتداخل فيها حبل في مسار لولبي ، لكي يضم عارضة أفقية من الخشب ، وتوضح هذه النماذج نبوغاً فريدًا في التراكيب الهندسية ، (مقبرة **حيثي رع** ، الأسرة الفرعونية الثالثة) عن : .(QUIBLL J. E. Excavations at Saggara, 1913)







(شكل ٣) صناعة الحصير على النول في مصر القديمة ، ويظهر الصانع وهو مستغرق في صناعة حصيرة محلاة بزخارف على شكل مربعات ، ويتضح من الشكل أن صناعة الحصير في مصر ظلت محافظة على طابعها التقليدي حتى الوقت الحاضر ، الأسرة الفرعونية الثانية عشرة ، عن :
(J . G . WILKINSON , Popular Account of the Ancient Egyptians, 1871.)

الأسرة الفرعونية الثالثة (٢٧٨٠ / ٢٦٨٠ ق . م) . وتبدو هذه الستائر مشدودة بوساطة خيات مثبتة بطرفها ، بينما يتداخل فيها حبل في مسار لولبي لكي يضم عارضة أفقية من الخشب .

وقد أظهرت هذه النماذج نبوغًا فريدًا في تطبيق أنواع من الزخارف الهندسية ، مما جعل لتصميمات الحصير طابعًا خاصًا ظلّ يلازمه حتى الوقت الحاضر . وقد بلغ شيوع الحصير في الدولة القديمة قدرًا جعلها في متناول أرباب الحرف والصناعات بعد طيّها أينما ذهبوا مَثَلهم في ذلك كمثل الرعاة ، هذا فضلًا عن ظهور حصير البردي في النقوش التي تصور موائد القرابين(٧) .

ويبدو أن الحصيرة تطورت وأصبحت بادىء الأمر سريرًا بدون أرجل ، يتكون من إطار خشبي شُدّت عليه الحصيرة حتى تكون مرتفعة قليلًا عن الأرض ، ثم تأتي المرحلة التالية في التطور وهي وضع رجلين اثنتين لهذا الإطار ، مما يجعل السرير قائمًا ومريحًا وصحيًا . والخطوة الثالثة كانت عمل سرير بأربع أرجل ، وقد ظل محافظًا على شكله المائل ، بينما جُدِلَت قاعدته العليا بالحصير(٨) .

ونرى أمثلة لهذا النوع في مقبرة **حيثي رع** بسقارة ، وهو يشبه **العنجريب** الذي لا يزال مستعملا حتى الآن في صعيد مصر وكثير من البلدان الأفريقية والجزيرة العربية . **ويبدو أن لفظة (بست Pst) الهيروغليفية معناها سرير أو حصيرة ، وهذه الكلمة قريبة من الكلمة « بساط » العربية ، كما أن كلمة « برش » التي تعني حصيرة في اللغة القبطية ترادف كلمة برش المستعملة للحصيرة الموجودة حتى الآن في ريف مصر ، وهي تقارب كلمة « فرش » العربية التي تعني : مكان النوم ، أو السرير ، أو الغطاء(٩)** . ونحن نعتقد أن السرير تطور من الحصيرة وهي فوق النول ، فهذه الحالة يمكن أن تكون أقرب الحالات إلى الإيحاء بشكل السرير .

ففي إحدى مقابر الأسرة الثانية عشرة (١٩٩١ / ١٧٧٨ ق . م) **ببني حسن** ، نموذج رائع لصناعة الحصير على النول في هذه الفترة ، (شكل : ٣) حيث يظهر صانع الحصير يجلس مستغرقًا في صناعة حصيرة محلاة بزخارف هندسية على شكل مربعات . وقد حظيت هذه الصورة بدراسة واهتمام كبيرين من قبل كثير من الباحثين . **وقد ظل نول الحصير حتى القرن التاسع عشر مكونًا من عارضتين كل منهما مربوطة إلى وتدين بما يشبه الخية ، بينما سدى النسيج مشدودة بين العارضتين ، ومن المحتمل أن يكون أسلوب الربط في النول المصري القديم ـ كما هو الحال في الوقت الحاضر بربط كلتا العارضتين في خابورين ربطًا محكمًا ، وفي الرسوم المصرية القديمة الملونة ، تظهر الدعامتان والخوابير ملونة باللون الأحمر أو اللون الطوبي ، حيث يدل هذا اللون على الأجزاء الخشبية ، كذلك العارضة ـ المشط ـ التي تعمل على ضم عيدان السمار مع استمرار تقدم عملية نَسْج الحصير ، ويُستخدم هذا النوع من الأنوال بشكل شائع جدًا في كل من مصر وفلسطين والسودان وبلدان المغرب العربي** . ومما يذكر أن حصير السمار المصنوع في الدولة الوسطى كان يصنع بطريقة الصنع ذاتها المتبعة حاليًا ، ولقد وُجدت عارضة نسّاج ذات ٢٨ ثقبًا لمرور الخيوط ، كما وجدت أيضًا عصي منفردة لضم الألياف بعد عبورها خلال خيوط السُّدى ترجع إلى عهد الأسرة الثانية عشرة . **وتدل آثار الحصير في أواخر الدولة الوسطى أن الهكسوس استخدموا أنواعًا رفيعة من الحشائش في صنع أنواع متميزة من الحصير**(١٠) .

وفي العصور الإسلامية ، استمرت صناعة الحصير في نمو وازدهار ، وهذا يرجع إلى استخداماته العديدة في مجالات شتى منها : **المعلقات أو الستور ، والمصليات ، وفرش المساجد ، والدور ، والمراوح ، والمذابّ ، حتى كان له شرف كسوة الكعبة في موسم الحج ، وتوصف تلك الكسوة بأنها كانت حصيرة مركبة من بياض وسواد**(١١) . وكانت صناعة الحصير مزدهرة في الجزيرة العربية قبل الإسلام ، حتى إنه كانت هناك أسماء مميزة للحصير ، تبعًا لخامة تشغيله ، فالحصير المضفور من سعف النخيل كان يسمى **الفَحْل** ، وأما الحصير المضفور من خوص نخيل الدوم فكان يقال له : **الطَّليل** ، وحصير البوص المنسوج كان يدعى : **البَارِيَة**(١٢) .

ومن الطبيعي أن تزدهر صناعة الحصير بعد الإسلام في بقاع الدولة الإسلامية الكبرى ، فالخامات الداخلة في تصنيعها تتمشى مع روح العقيدة ، من حيث إنها بعيدة عن أسباب الترف ، وبالرغم من ذلك فإننا لا نرى إلا إشارات بسيطة له بالمراجع التاريخية ، فيذكر المقريزي في معرض حديثه عن جامع عمرو في العصر الأموى (٦٥٨ / ٧٥٠م) ، بأن **مَسْلمة أول من جعل فيه الحصر ، وإنما كان قبل ذلك مفروشًا بالحصباء**(١٣) . واستخدم أسلوب عمل الحصير لضفر المراوح التي تتطلبها طبيعة المنطقة الحارة حيث ازدهرت هذه الصناعة في العصر الأموي ، وكانت كتابة الأشعار على المراوح أمرًا شائعًا في ذلك العهد . وجاء في **الأغاني** أن العباسيين (٧٥٠ / ٨٦٧م) اخترعوا أنواعًا من المراوح يُطلق عليها المذابّ لم تكن معروفة قبلهم ، وتفننوا في تزيينها وكتابة الأشعار عليها . وقد اتخذت أنواع معينة من الحصير مظهر الثراء في بعض العهود ، فقد ورد أن الخلفاء العباسيين بعد أن مالوا إلى الترف : **افترشوا البُسُط ، والطنافس المزركشة ، والحصر المنسوجة بالذهب المكلَّلة بالدُّر والياقوت**(١٤) إلا أن الحصير بصفة عامة لم يخرج عن طابعه الشعبي .

أما في العصر الفاطمي (٩٦٩ / ١١٧١م) ، فقد أمدنا الرحالة **ناصر خسرو** بمشاهداته عن الحصير في جامع عمرو بالقاهرة حين زارها حوالي عام ١٠٤٧م ، فيقول : **ويفرش هذا المسجد بعشر طبقات من الحصير الجميل الملون بعضها فوق بعض**(١٥) ، وتذكر لنا **سعاد ماهر** حصيرة من المحتمل انها كانت تعلق ستارًا أو للزينة ، وهي مصنوعة بطريقة اللحمة الزائدة من النوع الذي ينتَج على الأنوال ، وهي من السمار الرقيق المصبوغ باللون الأصفر الذهبي ، واللون الأسود للزخرفة ، وسداتها من خيوط القنّب ، وهي مصنوعة بطريقة النسج العادي (Plain-Weaving) ، بينما يحيط بها من جهاتها الأربع شريط به زخارف من معينات منسوجة بطريقة المبرد (Twill) وتدل الكتابة على الحصيرة بأنها صنعت **بطراز الخاصة** بطرية ، ومن هنا كان هذا النص على جانب كبير من الأهمية ، إذ هو يبين أن الحصير كان ضمن المواد التي كانت تنسج في مصانع الطراز(١٦) ، ويبدو أن مصانع الطراز في العصر الإسلامي نشأت في عهد الدولة الأموية في عهد الوليد بن عبدالملك ، وظلت حتى آخر العصر الفاطمي ، أما في العصر الأيوبي (**١١٧١ ـ ١٢٥٠م**) ، فلم نجد لها أثرًا(١٧) .

ويذكر لنا **البغدادي** ما آل إليه وضع صناعة الحصير في مصر في بداية القرن الثالث عشر **حوالي ١٢٠٨م** ، فيقول : **إن مصر العتيقة**



تخربت ، فبعد أن كان بها تسعمائة منسج لعمل الحصر ، أصبح فيها خمسة عشر منسجًا فقط ، ويقاس على ذلك باقي الحرف والصناعات(١٨) .

وبرغم عدم عثورنا حتى الآن على قطع من الحصير المملوكي والعثماني ، إلا أن كتب التاريخ أكدت أن صناعة الحصير كانت قائمة حتى ذلك العهد ، وأهم مراكز صناعة الحصير في العهد العثماني مدينتا الفيوم ومنوف ، وكان عدد العمال في هذه الصناعة بمدينة منوف وحدها سبعمائة عامل ، حيث كان العرب البدو يمدون مراكزها بالسمار من منطقة وادي النطرون ، وكانت الأنواع الفاخرة منها تصدر إلى تركيا وسوريا والقاهرة(١٩) .

وفي عهد محمد علي كان الحصير من المصنوعات التي تخضع لنظام الاحتكار الحكومي ، لأهميته وشيوع صناعته ، ولقد ألغي هذا الاحتكار عام ١٨٣٦م . وصرح لعمال الحصير بعمل الحصير على ذمتهم(٢٠) .

نبات السمار :

تعتمد صناعة الحصير في الوقت الحالي على نبات **السمار** ، وتذكر بعض الأبحاث التي تناولت هذا النبات أن موطنه الأصلي في الجنوب الشرقي لآسيا ، ودخل مصر عن طريق الهند(٢١) ، والسيقان المزهرة لهذا النبات هي التي يصنع منها الحصير المستخدم لإنتاج أنواع من الجبن المحلي ، أما السيقان غير المزهرة فتصنع منها أنواع من **الحصير البلدي**.

وهناك فرق بين نوعي السمار المسميين بالحلو والمر ، حيث يُطلق على النوع الأول بالإنجليزية اسم (Matsedge) وله جذر ليفي عرضي لا يتعمق كثيرًا فيظل سطحيًا في التربة ، وتعرف ساقه بـ **الكُودية** ، وهي قصيرة ، وتخرج من قمتها وفروعها حوامل زهرية تستخدم في صناعة الحصير ، ويصل طولها أحيانًا إلى مترين ، وقطاع الحامل الزهري للسمار مثلث الشكل يتقصف من قاعدته عند النضج ، وأما نخاع النبات فليفي مائل إلى البياض ، وعند **تشريح**(٢٢) ، الحوامل وتجفيفها يلاحظ التواء أسطحها الخارجية إلى الداخل (٢٣) . والسمار الحلو هو أحد أنواع الجنس السعد (Cyperus) ، ويسمى علميًا (C . alo. Pecuroidea) ويتبع العائلة السعدية (Cyperaceae) .

أما السمار المر فيطلق عليه اسم (Rush) بالإنجليزية ، ومنه نوعان ، وكلا النوعين عشب معمر ذو أوراق قائمة مصمتة لها شكل أسطواني ، ومدببة الطرف . والسمار المر يتبع الجنس (Juncus) ويسمى علميًا (J . martmus LAM) ، وهو يتبع العائلة الجونكاسية (Juncaseae) ومنه نوعان ، **الأول** : (Juncus Acutus L.) ويسمى هذا النوع في فارس والمغرب الـ : **سمار** ، ويسمى بالعربية أسلاً ـ واحدته أسلة ـ أما النوع الثاني فيسمى علميًا (Juncus Arabicus Post) ويطلق عليه أسل أيضًا ، كما يطلق عليه **البوط** ، **و سمار الحصر** ، **وقش الحصر** ، ويسمى بالشام **بابير** ، كما يطلق على الذكر منه **الكولان**(٢٤) .

ويتوفر **السمار الحلو** في وادي النطرون ، كما يتوفر في وادي الطميلات بمحافظة الشرقية ، كما ينبت في مساحات محدودة بمحافظات الغربية والدقهلية وكفر الشيخ ، ويزرع بمحافظة الفيوم ، وهو إلى جانب زراعته ينمو تلقائيًا على ضفاف الترع والمصارف ، وفي البرك والمستنقعات(٢٥) .

وأشهر أصناف السمار الحلو اثنان أولهما ما يطلق عليه **السمار السِّباعي** وهو نسبة إلى بلدة السِّباعية بمحافظة الشرقية ، وسيقان هذا النبات لا تصبح حمراء اللون عند النضج ، وتكون أرفع ، وأقل رطوبة ، وأثقل وزنًا من النوع التالي عند الجفاف ، وهذه الصفات تجعله مرغوبًا فيه لصناعة الحصير . أما الثاني فيسمى **السمار البَكْرَشاوي** وهو نسبة إلى البَكارشة بفاقوس بمحافظة الشرقية ، وسيقان هذا النوع

إسفنجية ، وأكثر رطوبة ، وتكون أخف وزنًا عند الجفاف(٢٦) ، وتصبح شديدة الاحمرار عند النضج ، وعلى وجه الخصوص بالجزء العلوي عند القاعدة .

ويُجمع هذا النبات بأن يلبس العامل قفازًا خاصًا ليقي يديه من التسلخات ، ثم يبدأ في فصل العيدان على ارتفاع قدم من الورقة الأخيرة بعد أن يقوم بنزع هذه الورقة ، ثم يبدأ عملية **التشريخ** التي أشرنا إليها ، ثم **تُنَشَّر** العيدان المشقوقة بجوار بعضها **في طبقة واحدة** وذلك في مكان جاف أثناء النهار ، وتجمع قبل الليل ، وتغطى للوقاية من المطر أو الندى حيث يتسبب عنهما اسمرار لون السمار ، ومدة **التنشير** تتراوح بين يومين وأربعة أيام تبعًا لجفاف الجو . ونجد انه بعد تمام الجفاف يميل لون السمار إلى البياض ، ويلتوي السطح المشقوق على نفسه ، ومن ثم تبدأ بعد ذلك عملية **تربيط** السمار إلى حزم صغيرة ، وتربط كل خمس أو ست من هذه الحزم معًا مكونة حزمًا أكبر تسمى **طُرودًا** ، ويزن الطَرْد حوالي ١٠٥ أرطال ويتم تخزين السمار في أماكن جيدة التهوية على عوارض خشبية أو قطع حجرية لحمايته من الرطوبة والحشرات(٢٧) ويجب تنديته بالماء عند استخدامه .

مراكز الصناعة :

ومن الملاحظ أن صناعة الحصير تتجمع ـ حاليًا ـ في بعض المراكز أو القرى مما يزيد من تواصل الخبرات وانتقالها وتطويرها ، بينما نجدها في المدن وبعض القرى تنتشر انتشارًا كبيراً وبأعداد قليلة من الحرفيين لا يكاد يتعدى أفراد العائلة الواحدة ، ومن هنا يكون من الصعب تَتَبّعهم بسبب عدم ثباتهم في مراكزهم فترات طويلة .. وربما ساعد على تنقلهم وفرة الخامات المستخدمة في كل مكان ، وهناك بعض المراكز الأساسية التى لا تزال تعمل بإنتاج متميز في محافظات الشرقية والمنوفية والفيوم وأسيوط .

الأساليب الصناعية لصناعة الحصير :

هناك أساليب كثيرة تستخدم في صناعة الحصير ، بعضها يتوقف على نوع الخامة المستخدمة من هذه الأساليب :

١ ـ الطريقة الملفوفة (Coild Work) ويستخدم في إنجازها الحشائش وخوص النخيل .

٢ ـ الطريقة المضفورة (Plaited Work) ويستخدم فيها خوص النخيل .

٣ ـ الطريقة المنسوجة (Woven Work) وهي التي نوليها الاهتمام هنا ، حيث يستخدم فيها السمار بصفة أساسية ، والواقع أن الحصير بأسلوب الطريقة الملفوفة أو المضفورة يكاد يكون أمراً لا وجود له الآن ، حيث يغلب استخدام هذه الطريقة في الوقت الحاضر في صناعة السلال ، وهذا لا يمنع من وجود أنواع من الحصير المضفور في أماكن متفرقة من مصر مثل الواحات وسيناء ومنطقة النوبة ، وإنتاج هذه المناطق من هذا النوع من الحصير لسد الاحتياجات المحلية فيها . وتكاد تكون الصناعة على مستوى احتياجات العائلة . أما الحصير المنسوج على الأنوال ، فقد ظل ينمو باطّراد طوال تاريخه الموصول .

الطريقة المنسوجة :

تتشـابـه الأساليب الحرفية الخاصة بصناعة الحصير المنسوج مع أساليب نسج الأقمشة إلى حد كبير ، ويستخدم في الحالتين ما يعرف بـ **النول** ، ولا بد أن تكون هناك مراحل قد مر بها النول حتى وصل إلى شكله النهائي الحالي ، ولا يمكننا أن نعرف الخطوات الأولى الحقيقية له ، ومن المرجح أن فكرته قد بدأت بنوع من الهياكل البسيطة تستقر في أعلاها عارضة تتدلى منها خيوط السدى(٢٨) ، والخطوة التالية ربما كانت أكثر اكتمالاً لتحسين هذه الآلة الأولية بوساطة ربط أثقال بالأطراف السفلى لخيوط السدى ثم ظهور العوارض . **ونول الحصير كثير الشبه بنول النسيج اليدوي الأفقي**(٢٩) ، ويتكون من عارضتين متقابلتين من الخشب توضعان **أفقيًا على الأرضية** وتثبت كل عارضة منهما بوتدين ،



وتشد خيوط السدى بين العارضتين ، وهذه الخيوط تكون عادة مجدولة **(دوبارة)** من ألياف الكتان أو القنّب أو السيسل ، ويتراوح طول كل عارضة عادة من متر إلى ثلاثة أمتار ، في حين أن المسافة بين العارضتين ـ وهي التي نعني بها طول خيوط السداة ـ ترتبط بمقاسات الحصير المراد إنتاجه ، وبين العارضتين توجد عارضة ثالثة يطلق عليها **المشط أو المضرب** (Beam) ، وبهذا المشط ثقوب تمر منها خيوط السدى ، ويقوم المشط بوظيفتين ، فهو يحافظ على المسافات التي بين خيوط السدى أثناء عملية **اللحم** ، وهو يعمل كذلك على ضم الألياف النباتية التي تمثل اللحمة بدقة وانتظام ، وهذا النوع من **الأنوال** قد ظل على حاله تقريبًا منذ العهود الفرعونية وحتى اليوم . ويسمى النول عند أرباب الحرفة : **العِدَّة** ، أما العارضة التي يبدأ العمل منها فتعرف بـ **السَّلَّال** ، والعارضة الثانية ـ وهي التي ينتهي عندها العمل ـ تعرف بـ **القَطَّاع** ، ويصل ارتفاع كليهما عن الأرض نحو ٢٥ سم ، والحبل المستخدم رباطًا **للعارضة مع الوتدين يُدعى مِثْلَاتْ** . ويستخدم مع النول ما يعرف بـ **الكُرْسي** ، وهو لوح من الخشب له قاعدتان ، ويوضع أسفل السدى لجلوس الصانع عليه أثناء العمل ، حيث ينقله من مكانه كلما تقدم العمل في الحصير .

وبعد عملية **لَحْم السمار** على النول ، تُعرَّض الحصيرة للشمس ليتم تجفيفها ، وهذه العملية تنقص حجم الحصيرة ، فيعاد ضم سمارها بالأيدي ، وتسمى هذه العملية بـ **التَّلْزيز أو المَداخلة** ، بعد هذه العملية تعقد أطراف السدى بصفة نهائية . ومن المعلوم أن خيوط اللَّحمة لا تنتهي عند **آمدة الحصيرة أي البُرْسُل** ، بل إن النساج يعيدها إلى السداة الداخلية مرة أخرى ويواريها بحيث لا تظهر ، كما تصبح الآمدة بذلك أكثر سمكًا من باقي الحصيرة ، مما يساعد على قوة احتمالها وعدم تآكلها ، وعند وجود لحمات ملونة ، فإنها تترك عند نهاية الآمدة وتُقَص في النهاية بعد الانتهاء من **لَحْم** الحصيرة كلها ، وذلك حفاظًا على أشكال الزخارف الملونة فلا تَتَشَوَّه ، والطرف الذي يبدأ منه الحرفي صناعة الحصيرة يعرف بـ **البَدْو** ، وأما الطرف الذي ينتهي عنده عمل الحصيرة فيدعى **الوِشّ** (الوجه) .

ويطلق على الخطوط المصفوفة نتيجة لوضع السمار على السدى اسم **ضُلُوعْ** ، وكلما ضاقت الضلوع وتجاورت كانت الحصيرة أمتن ، لأن خيوط السدى تكون متقاربة ، وهو ما سبق أن ذكرناه **بالحصير السد** .

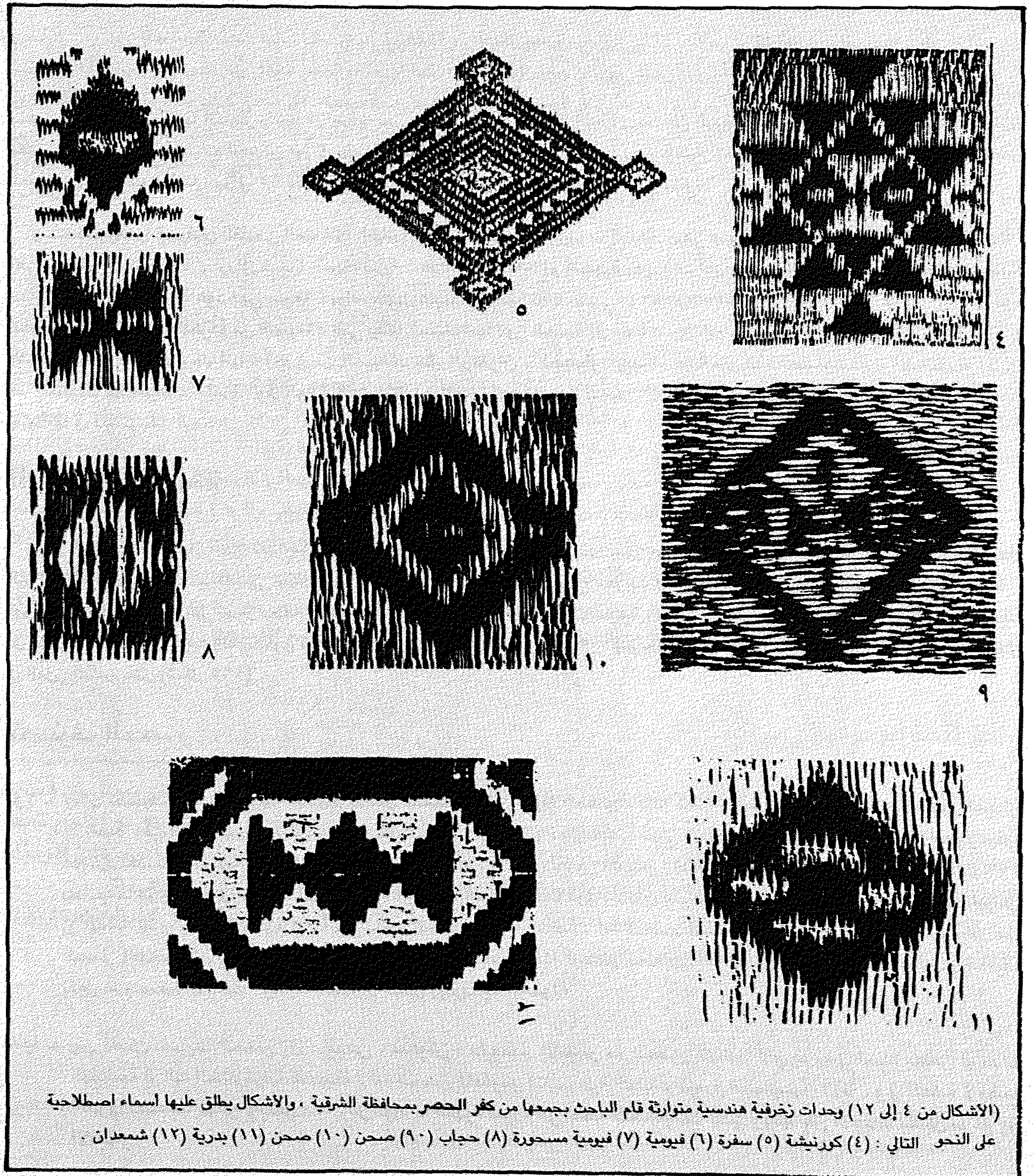
تطبيق الزخارف على الحصير المنسوج :

تتنوع زخارف الحصير تنوعًا كبيرًا ، فقد تتضمن الزخارف **الهندسية والنباتية والكتابية والأشكال الحية** ، وقد تنشأ الزخارف الهندسية من طبيعة النسيج ، أي من نظام لَحْم الألياف النباتية مع عناصر السدى ، كما هو الحال في النسيج المبردي الذي تنتج عنه أحيانًا خطوط مائلة متقاطعة مع بعضها ، أو متقابلة أحيانًا أخرى . وبمعرفة خصائص المبردي يمكن التحكم في اتجاهات الزخارف على الحصير . **وقد يضاف عنصر اللون إلى هذا النوع من النسيج باستخدام لحمات ملونة** .

وهناك نوع من النسيج المبطن من اللحمة (Double- Faced) الذي يحتوي على زخارف عكسية من الوجهين ، كما أن عناصر اللحمة تكون بمثابة زخارف وأرضيات الحصير في الوقت الذي تختفي فيه تمامًا عناصر السدى . ومن مميزات هذا النوع أيضًا أن عناصر اللحمة المستخدمة إذا ما كانت من لونين فإن الحصير يستخدم من الوجهين ، أما إذا زادت على لونين ، فإن الزخارف لا ترى إلا على وجه واحد ، وذلك بسبب تداخل اللحمات الملونة ، واختلاطها ببعض على ظهر الحصير . وقد تضاف لحمات ملونة كاملة لتكوّن مع اللحمات الأخرى شرائط ملونة ، كما يمكن أن تضاف لحمات قصيرة لتغطية الأماكن المراد زخرفتها فقط **وذلك فوق اللحمات الأصلية** حيث تُوارى أطراف اللحمات المضافة خلف الحصير ، وهذه الطريقة تشبه طريقة اللحمة الزائدة (Extra - Weft) من حيث المظهر ، لأن الزخارف لا تظهر على ظهر الحصير[٣٠] .

الصباغة :

يتم صباغة عيدان السمار بألوان متعددة ، ويستخدم في ذلك مقدار ملعقة شوربة من الصبغة الملونة المسماة **تفتة** على مقدار صفيحة ماء



(الأشكال من ٤ إلى ١٢) وحدات زخرفية هندسية متوارثة قام الباحث بجمعها من كفر الحصر بمحافظة الشرقية ، والأشكال يطلق عليها أسماء اصطلاحية على النحو التالي : (٤) كورنيشة (٥) سفرة (٦) فيومية (٧) فيومية مسحورة (٨) حجاب (٩٠) صحن (١٠) صحن (١١) بدرية (١٢) شمعدان .



مغلي ، ومن ثم يغمس فيها السمار رأسيًا من طرفيه حتى يتشرب اللون . وهناك إشارة وردت عن طريقة مشابهة لصباغة السمار في أوائل القرن العشرين ، ويتم ذلك بأن تنقع العيدان أولاً في ماء بارد حوالي ٧ دقائق ، ثم يغلي الماء ، وعند الغليان تضاف إليه كمية اللون المختار ، ثم تغمس العيدان في الماء الملون المغلي حوالي ١٥ دقيقة ، وعندئذٍ ترفع العيدان وتنشر في الشمس حتى تجف .

ويستخدم بعض الحرفيين القادمى الصبغات النباتية القديمة ، ومنها ما يعرف بـ **النيلة** ، وهي صبغة زرقاء ، وتعرف بالنيلة البرية (Woad) وهي تستخرج بالتخمير من أوراق شجرة النيلة البرية (Isatis Tinctoriam) و **الجهرة** وهي ذات لون أصفر مائل إلى الخضرة ، وتوجد في هيئة حبوب صغيرة . أما **الفوّة عود** فهي صبغة حمراء يحصل عليها من جذور نبات عشبي هو (Rubia Peregrina) ; (Rubia Tinctorium) وتسمى **فُوّة الصباغين** . كذلك فإن **الكُرْكُمْ** من الصبغات التي يمكن استخدامها دون الحاجة إلى مثبتات ، إلا أنه يتأثر كثيرًا بالضوء ، وبخاصة عند تعرضه لأشعة الشمس ، كذلك توجد أنواع أخرى من الصبغات مثل **الزعفران** ، **العُصْفر** . وبصفة عامة فإن هذه الصبغات نادرة الاستخدام الآن ، وقد استبدلت بها صبغات جاهزة . وفي العادة كان يتم تثبيت الصبغات بالشّب أو ببعض الأملاح مع الماء المغلي ، وقد استخدمت هذه الصبغات ومثبتاتها في المنسوجات أيضًا .

التعليم في الورشة :

ويمر الطفل بعدة مراحل ، حين تبدأ عملية التعليم من سن خمس سنوات ، فيبدأ بدور **المتفرج ثم المُنَاوِل** : أي الذي يمد الصانع بالسمار اللازم أثناء العمل ، ثم يأخذ الصبي مكانه **على الشمال** ، وعلى الشمال اصطلاح معروف في الحرفة يحدد طوره التعليمي ومركزه في الصنعة ، فهو في هذه الفترة يجلس على يسار معلمه ليتعلم منه ، وليقوم ببعض الأعمال التشطيبية ، ويسمى الصبي عندئذٍ **الشّمال** ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى **يمين** ـ المعلم ـ في الوقت الذي يكون فيه صبي آخر قد أخذ مكانه على الشمال ، وطريقة جلوس العمال لا تكاد تختلف عما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر (شكل ١١٥) .

تصنيف الحصير :

أولاً ـ يمكن تصنيف الحصير تبعًا **لنظام العمل باللحمة على خيوط السدى** ، فإذا كانت خيوط السدى متقاربة جدًا سمي الحصير بـ **السدّ** ، فإذا ترك الحرفي بين كل سداتين ثقبًا ـ عين ـ في الضرب دون تسدية سمي الحصير بالـ **عيون** ، وأما حصير **الطُور** فيقوم على ترك ثقب دون تسدية في المضرب بين كل أربع سديات ، في حين نجد أن الحصير المسمى **جوَازْ** يطلق عندما يكون نظام اللحم ٢/٢ بحسب ما هو معروف في مصطلحات النسيج ، أي يكون العمل باللحمة فوق سداتين وتحت سداتين . ومن الحصير ما يعرف بـ **المِبْرَدي** أو **الدَّالّة** الذي يمتاز بالخطوط المائلة على سطح الحصير بزوايا مختلفة . أما الحصير **المَقْشُور** فهو نوع رقيق من الحصير يُشَق فيه السمار (اللحمة) إلى ثلاث أو أربع شرائح بدلاً من استخدامها كاملة أو شقها نصفين . أما الحصير **التُّجَارِي** فهو الحصير الخفيف بفعل عدم ضغط اللحمات ، ويقابله الحصير الثقيل ويعرف بـ **العَمُولَة** .

ثانياً ـ ومن الممكن تصنيف الحصير إلى : **أَبْيَض** ، **مَنْقُوش** ، فالحصير **الأبيض** هو الحصير السادة الذي قد يحلّي أحيانًا ببعض الوحدات الهندسية أو الشرائط الزخرفية البسيطة . أما الحصير **المنقوش** فتغلب عليه الحليات الزخرفية الهندسية الملونة ، **وفي العادة لا يضع الحرفي تصميمًا أمامه وينقل منه ، بل نراه ذا مقدرة كبيرة على حفظ التصميمات التي ورثها عن الأجداد بشكل يدعو إلى الانبهار** .

ومن التصميمات المتوارثة ما يعرف بـ **دِقّي شَمْع** ، و **أبو طيرَة** ، و **المِعَقْرَب** الذي يطلق عليه **سَمَك العَشْمَاوي** . ومن الحصير المنقوش ما يطلق عليه **رَسْم الفَرْعُونْ** وهو يخلو من أي رسوم تشخيصية، كما أن هناك **أَحْمَر مِعَدِّل** وهو نادر، ولم يعد يعرفه إلا القليل من الحرفيين، أما **القَلْب الخَالي** فهو عبارة عن **صُرَّة** في الوسط داخل مربع والأرضية بيضاء، وقد سُمي كذلك بسبب الجزء الخالي المتروك على لونه الممثل للأرضية. وأما النوع المسمى بـ **الكليم** فيتكون من صُرَرَ كبيرة متفرعة. وهناك أسماء كثيرة أخرى مثل: **القَرْقُومي، الطرنْج** ، **المَنْجُور** ، **دَاير كَشْميرْ** ، **دَايرْ هِنْدي** ، **فَيُّـومي على مِثَمَّن، فَيُّومـي على خَيْزَرَانْ** ، **شِينِي** ، **سَمْبُوسَكْ** ، **دِقّي** ، **فيومي مِسَلْسِل** ، **دِقيِّ على مِثَمَّن** ، **دِقيِّ عُقَدْ** ، **رَسْم السَرَايَا** .. إلخ . ومن الملاحظ على بعض التصميمات أن التصميم كله يسمى باسم أحد أنواع زخارفه .

الوحدات الزخرفية :

وفي صناعة الحصير وحدات زخرفية **متوارثة** هندسية المظهر ، من هذه الوحدات : **كُورنِيشَه** وهي عبارة عن شكل كبير الأضلاع مؤلف من مثلثات متجاورة ومتقابلة (شكل ٤) ومنها عدة أنواع ، و **السُّفرة** تتكون من معين كبير بداخله معينات أصغر ، ومثلثات مع معينات صغيرة عند زوايا المعين الكبير (شكل ٥) . أما **الفيّومِيّة** فعبارة عن شكل شبه معين ، به مستطيل صغير في الوسط (شكل ٦) ، وتستخدم الفيومية في تراكيب زخرفية كثيرة . ومن الفيومية ما يعرف بـ **فيومية مَسْحُورَة** وهي فيومية مشطورة نصفين لمعاد وضعهما بسكل معاكس (شكل ٧) ومن الوحدات ما يعرف بـ **مَقْطُوشَةْ** وهي أشكال سداسية ، أما **الشَّمْعَةْ** فهي وحدة مستطيلة أو مسدسة ، و **الحِجَابْ** منه عدة أنواع منها المستطيل بداخله فيومية (شكل ٨) ، و **المَنْقَلَة شيني** وهي وحدة مدرجة على شكل معين بداخله مربعات ، أما **الصَّحْن** فهو شكل مربع بداخله فيومية أو أكثر (شكلي ٩ ، ١٠) . أما **البَدْرِيَّة** فهي تشبه الفيومية ولكنها أكبر منها ، ولها عدة مستطيلات بدلاً من مستطيل واحد كما هو الحال في الفيومية العادية . و (شكل ١١) **بدرية على أربعة** أي ذات أربعة مستطيلات بداخلها . و **الشَّمْعدَان** يتألف من معين بحدود مدرجة في الوسط يتلاقى مع مدرَّجين كل منهما يساوي نصف المعين (شكل ١٢) والشمعدان هو بداية الحصير المعروف بـ **رسم الفرعون** .

الشرائط الزخرفية :

وإلى جانب الوحدات الزخرفية توجد شرائط زخرفية متنوعة نذكر منها **دَايرْ فَيُّومي** ويتألف من شريط زجزاجي يفصل بين أنصاف فيوميات متبادلة الوضع (شكل ١٣) ، و **دَايرْ مُوج البَحْر** وهو عبارة عن أشكال السبعات والثمانيات (شكل ١٤) وقد يقال لهذا النوع **سَعَف النخيل** . و **دَاير لَفَّافْ خَرْط الخَشَبْ** وهو عبارة عن شريط زجزاجي يتضمن مستطيلات داخل زواياه (شكل ١٥) ، كما يوجد **دَايرْ فيومِيَّات قَزَايزْ** (شكل ١٦) وهو عبارة عن وحدات متتالية لأشكال المعينات بداخلها معينات أصغر ، و **دَايرْ قَاطِعْ** عبارة عن تكرار كحرف (S) بشكل متداخل (شكل ١٧) أما **دَايرْ سَكَاكِينْ** فيتألف من تتابع لخطوط مائلة (شكل ١٨) و **دَايرْ خَنْجَرْ** يتكون من مثلثات متكررة في أوضاع متعددة (شكل ١٩) . أما **دَايرْ هِنْدَي** فيمثل بخطوط مموجه متتابعة (شكل ٢٠) .. إلخ .

الفواتير :

وإلى جانب التصميمات الزخرفية المؤلفة من الوحدات والشرائط ، وهي تصميمات متعارف عليها ، يوجد أنواع من الحصير تعرف بـ **الفَوَاتِيرْ** ، وهي من الحصير **التُّجَاري** المنقوش برسوم ليست اصطلاحية ، وهي كثيرة ولا قاعدة لها .



العدد (٥) . يناير ١٩٨٧ .



ويبـدو لنا من الزخارف المنتشرة على مشغولات الحصير في مصر ، ما قد يكون مرتبطًا بالزخـارف الشعبية التي شاعت في شمالي أفريقية والتي أوردها المؤلف ريكارد[٣١] ، منها اشكال تمثيلية كسعف النخيل وأشكال الأهرامات المدرجة ، والخطوط المموجة أو المتوازية واشكـال المعينـات واشكال السبعات والثمانيات والأشكال المثلثة والمربعة .. إلخ . وعلى الرغم من اتجاه هذه الزخارف للناحية الهندسية إلا أنها قد تكون ذات أصول تمثيلية . .

توصيف الأعمال :

ونتعرّض هنا لوصف بعض الأعمال الفنية القائمة على أسلوب صناعة الحصير وهي في معظمها يمكن اعتبارها **مُعَلَّقَاتٌ** . وقد تم تنفيذ هذه الأعمال المختارة في إحدى القرى التابعة لمحافظة المنوفية بالقرب من مدينة القناطر الخيرية ، وهي قرية **كَفْر الشُّرَفَا** ، وقد قامت وزارة الثقافة منذ مدة طويلة بتبني الحرفيين من القرية وخصصت لهم أماكن للعمل داخل **قصر الثقافة** هناك ، وقد تسنى للباحث القيام بعدة زيارات لملاحظة أسلوب الصناعة المتميز هناك .

ويتجـلى في الأعمال المختارة **الأسلوب الفطري الذي نلاحظه مرارًا على واجهات المنازل في مناسبات الحج** ، أو ذلك الأسلوب التلقائي الذي لوحظ في كليم قرية **إخْمِيمْ** في صعيد مصر ، عندما قام مجموعة من الرهبان بتجربة رائدة في أوائل هذا القرن . كذلك فإن هذه الأعمال تذكّرنا بتجربة قرية **الحَرَّانِيَّة** بالجيزة ، تلك التجربة التي تبناها المهندس **رمسيس ويصا واصف** ، والتي أثمرت عن ظهور فطرية وانطلاق وأصالة في الأعمال التي أنجزت بوساطة ريفيين بسطاء من القرية .

وقد اختيرت أعمال الحصير المقدمة هنا لأنها تشتمل على تنوع في التصميم ، ومرونة في استخدام الإمكانات التشكيلية ، بالإضافة إلى أنها تؤكـد الهـويـة الشخصية والاجتماعية المرتبطة بالتاريخ والبيئة ، فهي بذلك مرآة لذلك المصطلح الذي يلصقنا بقوميتنا ومصيرنا ، ألا وهو : **الأصالة** ، ونحن نسعى من خلال محاولة عرضها ونشرها إلى إبراز عناصر الجمال في أشياء نقوم على استخدامها في حياتنا اليومية . وموضوع **العَروسَة** (صورة ١) من أهم موضوعات **عرائس الحلوى** التي تظهر في مناسبات الموالد الدينية في مصر . وقد يكون هناك وشائج تربط بين **العَرُوسَة** الممثلة على الحصير و **عَرُوسة المُولِدْ** . وعرائس أخرى مثل **عروس الجص** ، وكذلك ما يعرف بـ **عروسة العَظْم** وهي عبارة عن لعب من العظم على هيئة عرائس صغيرة[٣٢] ، والعروسة الممثلة هنا على الحصير ، يغلب على لونها اللون الطبيعي للسمار ، وقد اهتم الفنان بتأكيد نغم السطح (**الملمس**) الخاص بالمساحة المخصصة للعروسة بما يتباين مع ملمس الخلفية . وقد أضاف بعض الدوائر الحمراء كان لبعضها دور تمثيلي وبعضها الآخر كحليات مجردة . وتعبير وجه العروسة يذكرنا بوجوه عرائس الحلوى ، كما يذكرنا بوجوه الشخوص على بعض المنسوجات الفاطمية . أما الخلفية فقد استخدمت فيها الألوان الحمراء والبرتقالية والخضراء مع ترك مثلثات صغيرة بلون السمار الطبيعي تُحْدِث نوعًا من الربط بين شكل العروسة والأرضية . والعمل بوجه عام يشعرنا بالجو السرمدي الذي يمكن أن تعيش فيه العروسة **بمفهومها المطلق** ، ويؤسس حقلاً من الزخارف الهندسية التي تجعل البصر يرتعش فوق سطح الحصير .

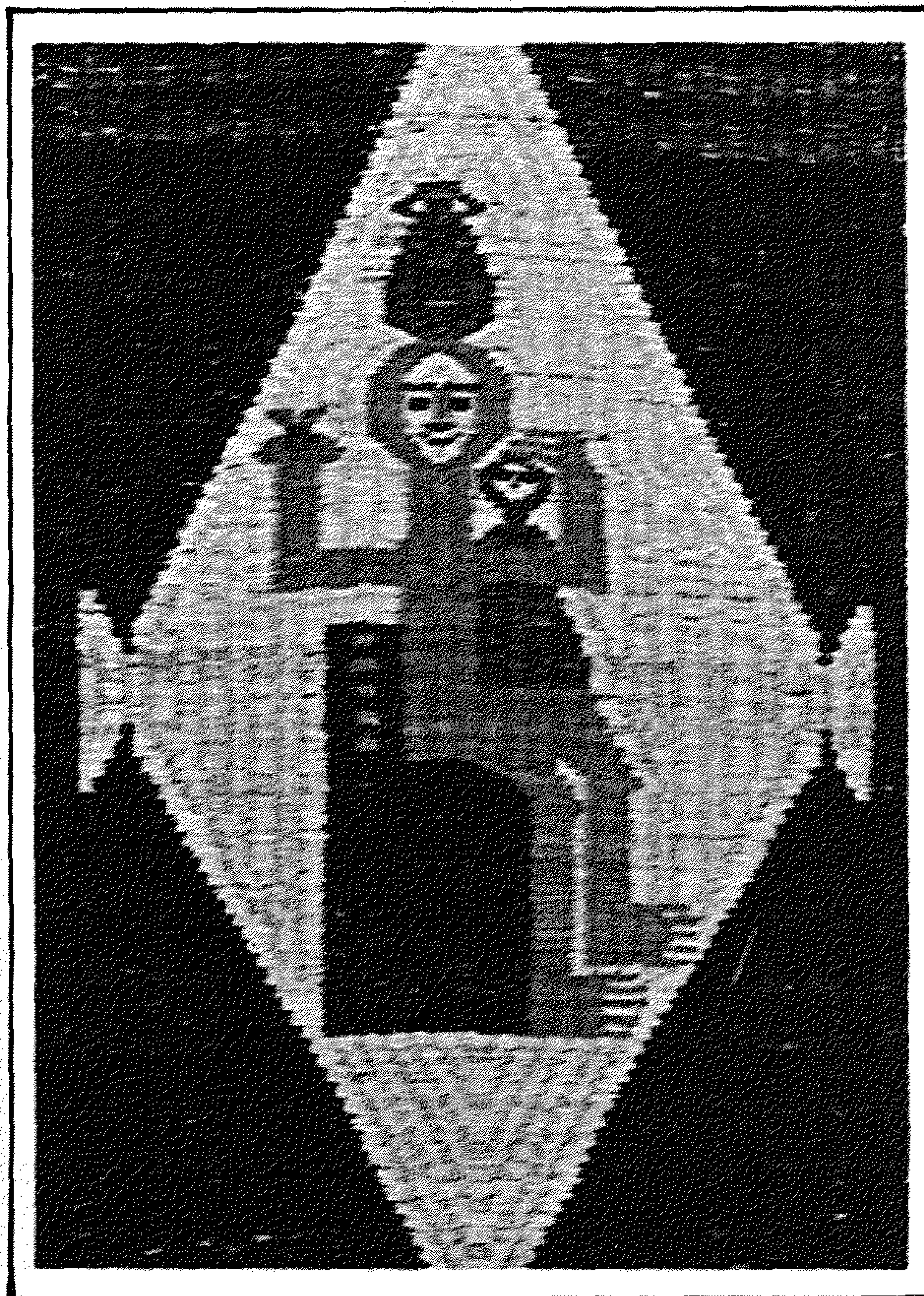
وموضوع **الأمومة** (صورة ٢) من الموضوعات التي يعرفها الفنان الشعبي تمام المعرفة ، فالأمومة تربطه بجذوره القديمة كما تربطه بالأرض



«العروسة» ، معلقة من الحصير الملون ، كفر الشرفا .



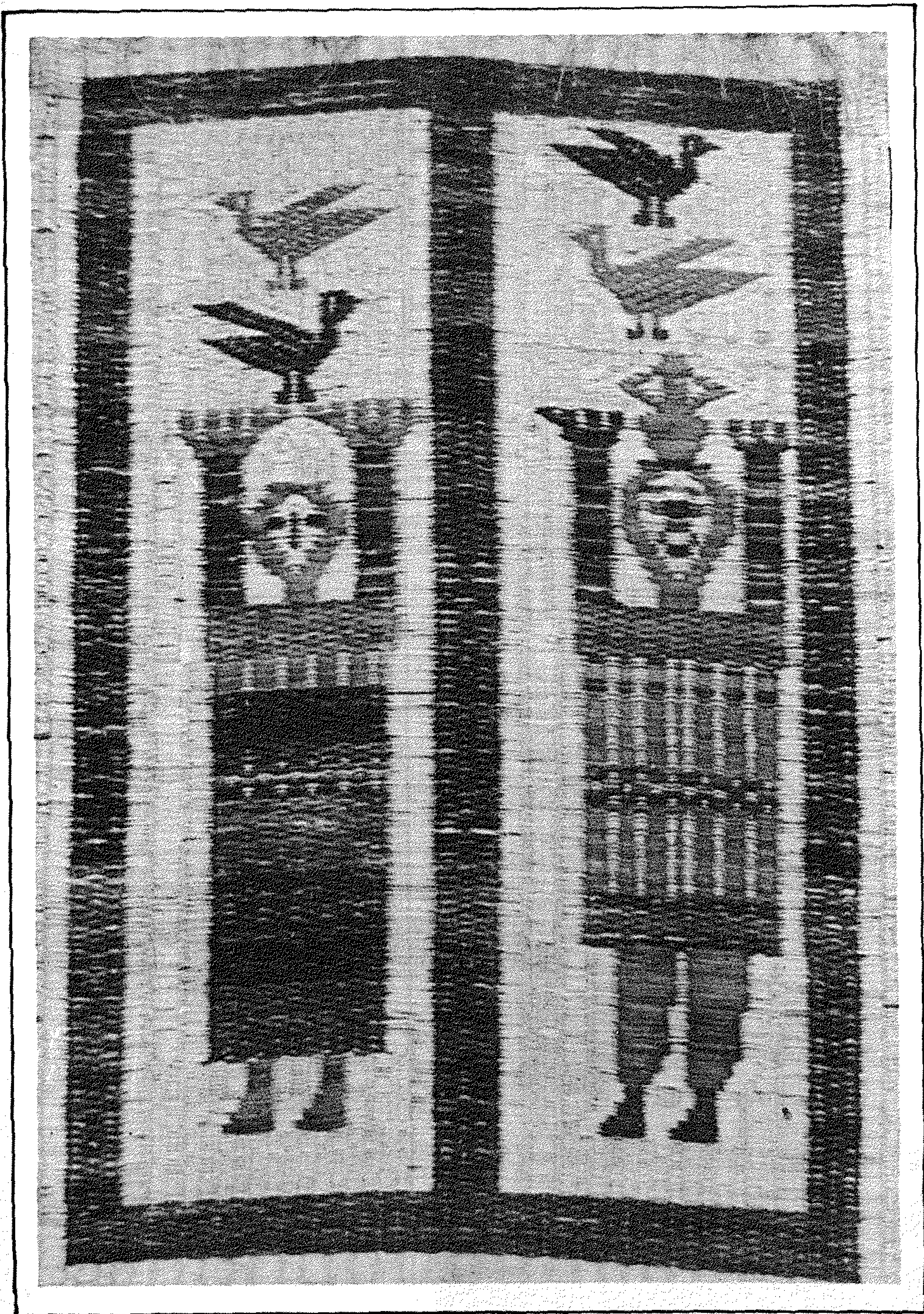
والموطن ، وقد اختار الفنان لتكوين موضوعه أرضية على هيئة **السُّفْرَةْ** وهي وحدة زخرفية هندسية كبيرة سبق أن أشرنا إليها كنوع من الوحدات الهندسية لزخرفة الحصير . وقد خَلَت السفرة من الصبغات الملونة حين أظهر الفنان اللون الطبيعي للسمار . أما الأرضية فكانت في تباين كبير مع السفرة حيث مُثِّلَتْ باللون الأزرق المائل للسواد ، **بينما كانت ألوان مجموعة الأم والطفل ، تُشبع سخونة ، واختار الفنان وضعًا مثاليًا للأم بينما يظهر الطفل على مساحتين بين حنية الذراع وأسفله ، ووضع الفنان جرةً (بلّاصْ) فوق رأس الأم ، مما أعطى المجموعة نوعًا من الاستطالة التي أضفت سمة الرشاقة إليها . والجرة هي الماء ، والماء هو الخير والنماء واستمرار الحياة ، إنها سمات الأمومة . ويـذكـرنـا مقعد الأم بنماذج مصرية قديمة ارتبطت بالتماثيل الجالسة ، وقد نفذ الفنان الشعبي بأسلوب غاية في البساطة والملاءمة للوظيفة ، وقد استخدم كلًا من الألوان الدافئة والباردة في تمثيله مما ربط المجموعة الشكلية مع الخلفية ، وهو تزاوج باعث للنشوة .**



«**الأمومة**» ، معلقة من الحصير الملون ، كفر الشرفا .



«احتفال بختان طفل» ، معلقة من الحصير الملون ، كفر الشرفا .



«فلاحين بلدنا» ،
معلقة من الحصير الملون ،
كفر الشرفا .



«مصلية حكمدار»
مصلـيـة أو معلقـة
من الحصير الملّون .
كفر الشرفا .

فإذا تركنا موضوع الأمومة إلى موضوع **فلاحين بلدنا** (صورة ٣) ، وهو استمرار جاد من قبل الفنان لترجمة أحاسيسه العميقة نحو الموضوعات التشخيصية باستخدام خامة السمار المنسوج ، وهو يحاول أن يطوعها لكي تبوح عن مكنونات نفسه . والمجموعة اللونية المستخدمة هنا تتداخل بطريقة تجعل المرء يتجه بوجدانه صوب انعطاف مشدود إلى ما وراء المادة . فبالرغم من تناول الفنان الشعبي لموضوعه معتمدًا على المدخل التشخيصي أو التمثيلي ، إلا أنه أوجد لنا عالمًا جديدًا عما نألفه ، فجعل شُخُوصَه وكأنها أشباح جميلة من عالم غيبي ، أدركه هو بفطرته النقية ووجدانه المرهف ، ثم عمد إلى تصويره بأدواته المحدودة ، فبدت الأشخاص وكأنها كائنات فلكية كونية ، لا تستطيع أن تعرف : هل تهبط من السماء أم هي صاعدة إليها !؟. وقد رتب الفنان عناصر تكوينه بشكل أقرب إلى التوازن منه إلى التماثل ، ووضع إبريقًا فوق رأس أحد الأشخاص كما لو أنه يريد أن يفصح بعيدان السمار أن : **الإبريق المَلْيان مَا يَلَقْلَقْش** ، فهو ثابت بما فيه من ماء . ووجود الطيور يعني الخير والبركة ووفرة الرزق ، وقد قسَّم الفنان مساحته طوليًا إلى قسمين أحاطهما بشريط من ألوان متداخلة ، وبينما جعل ألوان الشخص الأيمن تميل إلى السخونة في معظمها ، فقد عكس الوضع بالنسبة للشخص الأيسر ، مما أحدث ربطًا متناغمًا بين الألوان بدت وكأنها أشبه بالسؤال والجواب . وجاءت الفراغات الخاوية ، متنفسًا هامًّا لعناصر التصميم بصرف النظر عن محاولة تفسيرها إلى سماء أو أرض ، وقد ساعد على غموض التفسير ترك السمار على لونه الطبيعي .

وفي العمل الذي يدور موضوعه حول **احتفال شعبي** (صورة ٤) ، **حاول الفنان الشعبي أن يسجل حدثًا هامًّا عند المسلمين هو قدوم شهر رمضان ، ففي هذه المناسبة ، يخرج الصبية عادة في فرح وابتهاج بهذا الشهر المبارك وفي أيديهم فانوس رمضان . والفانوس المرسوم من نوع البرلمان وهو ضمن أسماء كثيرة لفوانيس رمضان تتميز بحسب أشكالها ، منها : أَبُو لوزْ ، أَبُو عِرْقْ ، أَبو ولاد ، المُسدس ، الصاروخ ، أبو نجمة ، شَقَّة البطيخ ، مِقَرْنَص ، أبو حجَاب .. إلخ .**

وقد عمد الفنان هنا إلى التنويع في هيئات الشخوص بدرجة تلفت الأنظار . وجاءت الألوان المطبقة تميل إلى الدفء فيما عدا مساحات قليلة ، ومما يلاحظ وقوف الأشخاص على مجموعة من الخطوط تمثل المصطلح المعروف **خط الأرض** ، وهو تمثيل قديم نجده في الفن المصري القديم والآشوري وغيرهما ، كما نجده أيضًا في فن الطفل . ومن الملاحظ هنا أن اهتمام الفنان كان منصبًا على المعنى دون محاكاة الواقع بما تتضمنه من تفاصيل ، فقد حذف الذراع الأيسر لأحد الشخوص لأنه غير مستخدم ، بينما بالغ في حجم الذراع الآخر لأنه يقوم بوظيفة هي حمل **الفانوس** ، وقد تخلى عن العدد خمسة لأصابع اليد للشخص جهة اليمين . ومن الملاحظ أنه بينما تنحرف مجموعة الشخوص نحو اليمين قليلاً نجد الطائرين ينحرفان جهة اليسار ، وقد أوجد هذا التحريك المعاكس نسيمًا ديناميكيًّا محاطًا باتزان عناصر الشكل داخل المساحة ، ويحمل الشخص الأوسط دورقًا من الماء الذي ينسحب عليه ما ذكرناه في بعض الأعمال السابقة .

ننتقل من الاحتفال بقدوم شهر رمضان إلى الاحتفال **بختان طفل** (صورة ٥) ، والفنان الشعبي هنا يقيم تكوينه الفني على أساس مستمد من الطبيعة المحيطة به . وقد اختار الفنان شكل الشجرة للتعبير عن فكرة التناسق ، فعمد إلى قيام خط أفقي سميك نسبيًّا ليمثل به الأرض ، ثم بدأ في تنصيف هذا الخط بإقامة خط آخر أقل سمكًا ليمثل جذع الشجرة . وبدأ في ترتيب الفروع والأشكال والطيور بأسلوب متوازن على كلا الجانبين ، وقد أقام الفنان هذا الحشد المؤلف من الشجرة والأزهار والثمار والطيور والأشخاص احتفالاً بمناسبة من المناسبات الهامة في حياة الفرد ، **وهي الختان** . فجاء **الفرح الشعبي** وما يتولد عنه من إشعاع موسيقي يحكمه ذلك الإيقاع النابض من العلاقات الخطية واللونية معًا . وجهة اليمين وضع **الطّبال والزمار** ، ويقابل هذا الزمار آخر من الجهة اليسرى إمعانًا في الزمر ، بينما وضع صاحب الحفل في وضع مقابل للطّبال في الناحية اليسرى . وتُذكرنا تلك الشخوص من الموسيقيين الشعبيين بالمثل الشعبي الذي يقول : **طُولْ مَا انْتَ زَمَّارْ وأنَا طَبَّال ، يامَا رَاحْ نِشُوفْ مِن الليّالى الطّوال** ، أما الطيور - **العصافير** - على الشجرة ، فقد يختلط عليك الأمر عند النظرة الكلية للعمل ، أهي زهور أم طيور ! ؟





وهذه الطيور دعمت وظيفة العناصر الشكلية داخل التكوين حتى إنه أصبح من المحال أن نحاول الاستغناء عن واحدة منها ، فبها جميعًا يكتمل التكوين ، ويأتي الخلل الحتمي إذا غابت إحداها .

ونأتي هنا إلى نهاية الأعمال المنشورة في هذا البحث ، وهي تختلف عن النماذج السابقة من حيث إن لها وظيفة محددة ، ويسمى هذا النوع من أعمال الحصير **مصلية حِكمْدَارْ** (صورة ٦) ويطلق لفظ **حكمدار** على نوع معين من **المصليات** ، وقد تكون صغيرة ذات **قِبلة** واحدة ، كما قد تكون كبيرة ذات ثلاث **قِبلات** ، وتتميز مصلية **الحكمدار** بأنه يوجد على الجانبين مآذن ، بينما المساحة الوسطى تتنوع أجزاؤها الزخرفية من قباب ومحاريب .. الخ . وهناك أنواع من **المصليات** تسمىٰ **عَادَهْ** وتتميز بوحدات زخرفية قليلة قد تقتصر على علامة **للقِبْلَة** . والمصلية تعتمد في تصميمها على بعض الوحدات الهندسية مثل الخطوط المستقيمة والمائلة والمموجة ، وتستخدم فيها بعض الوحدات التي سبق أن أشرنا إليها مثل **خَنْجَرْ** وهي الأشكال الممثلة للأهلة ، و **فيُومّية** وتقع أسفل الأهلة ، كما نرى الزخرفة المسماة **هِنْدِي** في موقع **المحاريب** أسفل **المصلية** ، إلا أن الفنان الشعبي استخدم بعض الوحدات المصطلح عليها في خلق تركيبات جديدة وتوظيفها باستمرار وبشكل مطّرد . والتكوين العام يتماشى مع مبدأ التناسق الهندسي ، سواء أكان ذلك من حيث اللون أم من حيث الخطوط ، وذلك باستثناء موضع **المحاريب** التي تكررت بشكل متكافىء لا بشكل **مُعاكس** .

والمصليــة قد تؤدي وظيفة أخرى غير استخدامها للصلاة ، هي صلاحيتها بأن تكون مُعَلّقة ، وهذا الاتجاه في تعليق المصليات ينتشر في جميع الدول الإسلامية ، سواء أكانت هذه المصليات من حصير أم من سجاد أم من كليم .

وجملة القول أن صناعة الحصير جديرة بالمزيد من الاهتمام والدراسة ، فهي صناعة أصيلة في حياة الإنسان ، وظلت على مدى تاريخ طويل ترتبط أكثر ما ترتبط بالرجل الشعبي سواء في البيت أم خارج البيت ، فنرى الأمثال الشعبية :

حَصِيرةْ الْبيتْ تِحْرَمْ عَلَى الجَامِع
حَصِيرةْ الصِّيفْ واسْعَة

وتحتاج هذه النوعية من الفنون الشعبية إلى العناية بالحرفيين أنفسهم وإيجاد منافذ للتسويق ومجالات لتوظيف مشغولاتهم بما يحافظ على استمرار الإنتاج ، ويعمل على بقاء ذلك التراث الضخم من الأساليب التقنية ومصطلحات العمل . والحفاظ على وجود الفنون الشعبية يحتاج إلى جهود أكبر من جهود الأفراد ، وهو قبل كل شيء يتطلب فهمًا لطبيعتها ومقوماتها ، لما تتضمنه من قيم فنية فريدة تحمل طابع الروح المحلية والعربية وتتسم بسمات تتمشى مع الروح العالمية .

الحواشي :

1 - CATON THOMPSON , Fayum , P . 42

٢ ـ **لقد واجه العلماء عقبة كبيرة في تحديد المدى الزمني للفترة الطويلة المسماة ـ عصر ما قبل الأسرات ـ مما دفع بيتري إلى اختراع طريقة أسماها**

بالتوقيت المُتتابع Sedementation Date لترتيب الحضارات خلال هذه الفترة ، وبدأ ترتيبه برقم ٣٠ تحسبًا لاكتشاف ثقافات أقدم ، وعند رقم ٣٠ يبدأ عصر ما قبل الأسرات بحضارة العمرة التي تنتهي عند رقم ٣٧ ، ثم حضارة الجَرْزَة ومداها من ٣٨ إلى ٦٠ ، ثم قُبيل الأسرات (السَمَاينَة) ومداها ٦١ إلى ٧٧ حيث تبدأ الأسرة الفرعونية الأولى . أما الثقافات التي سبقت حضارة العُمرة مثل تاسا والبداري بمحافظة أسيوط ، فقد وُضِعَت لها في وقت لاحق الأرقام على النحو التالي :

تاسا عند رقم ٢٠ والبداري من ٢١ إلى ٢٩ ، وهاتان الثقافتان تقعان خلال العصر الحجري الحديث .

3 - BRUNTON , Mostagadda , P . 130 .

٤ ـ أ . إرمان ، وهيرمان : مصر ، ص : ٥١٧ .

٥ ـ أ . لوكاس : المواد ، ص : ٢٣١ .

6 - QUIBELL , Excavations , Pls . 8 . 9 .

7 - KILEBS , Die Relifs , PP. 98F.

٨ ـ باهور لبيب : لمحات من الفنون ، ص : ١٩ والتالية لها .

٩ ـ المرجع السابق .

10 - CROWFOOT, The Mat Weaver , P . 94.

١١ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٢١ .

١٢ ـ جواد علي : تاريخ العرب ، جـ : ٨ ، ص : ٢١ .

١٣ ـ المقريزي : الخطط ، جـ : ٢ ، ص : ٢٤٨ .

١٤ ـ ابن خلدون : المقدمة ، ص : ١٤٥ .

١٥ ـ ناصر خسرو وعلوي : سفرنامه ، ص : ٦٥ .

١٦ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٧٤ والتالية لها .

١٧ ـ المرجع السابق ص : ٤٦ . والتالية لها .

١٨ ـ منير مصطفى إبراهيم : البغدادي ، جـ : ١٦ ، ص : ١٧ .

١٩ ـ سعاد ماهر : المرجع السابق ، ص : ٥٢ .

٢٠ ـ أحمد أحمد الحتة : تاريخ مصر الاقتصادي ، ص : ١٥٧ والتالية لها .

٢١ ـ علي علي الخشن : زراعة المحاصيل ، ص : ٦١٩ .

٢٢ ـ التَشْريحُ : عملية شق العود إلى نصفين طوليًا ، ويبدأ الشق من قاعدة العود ، ويتم باستخدام سكين .

٢٣ ـ أحمد إسماعيل عبد الرؤوف : السمار ، ص : ٢ .

٢٤ ـ أحمد عيسى : المعجم ، ص : ١٢٠ .

٢٥ ـ المرجع السابق ص : ٣ .

26 - TACKHOLM , Vol . 2, P . 92.

٢٧ ـ أحمد إسماعيل عبدالرؤوف : المرجع السابق ، ص : ٦ .

٢٨ ـ ر. لنتون : شجرة الحضارة ، ص : ١٩٦ .

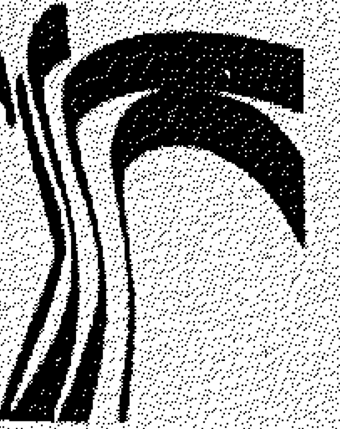
29 - ROTH , Ancient Egyptian , p. 27

30 - RECARD , L'Art Musulman, P. 72 f .

٣١ ـ سليمان محمود حسن : عرائس العظم ، ص ص : ١ ـ ٨ .

* الصور الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية مُقدَّمة من كاتب المقال .

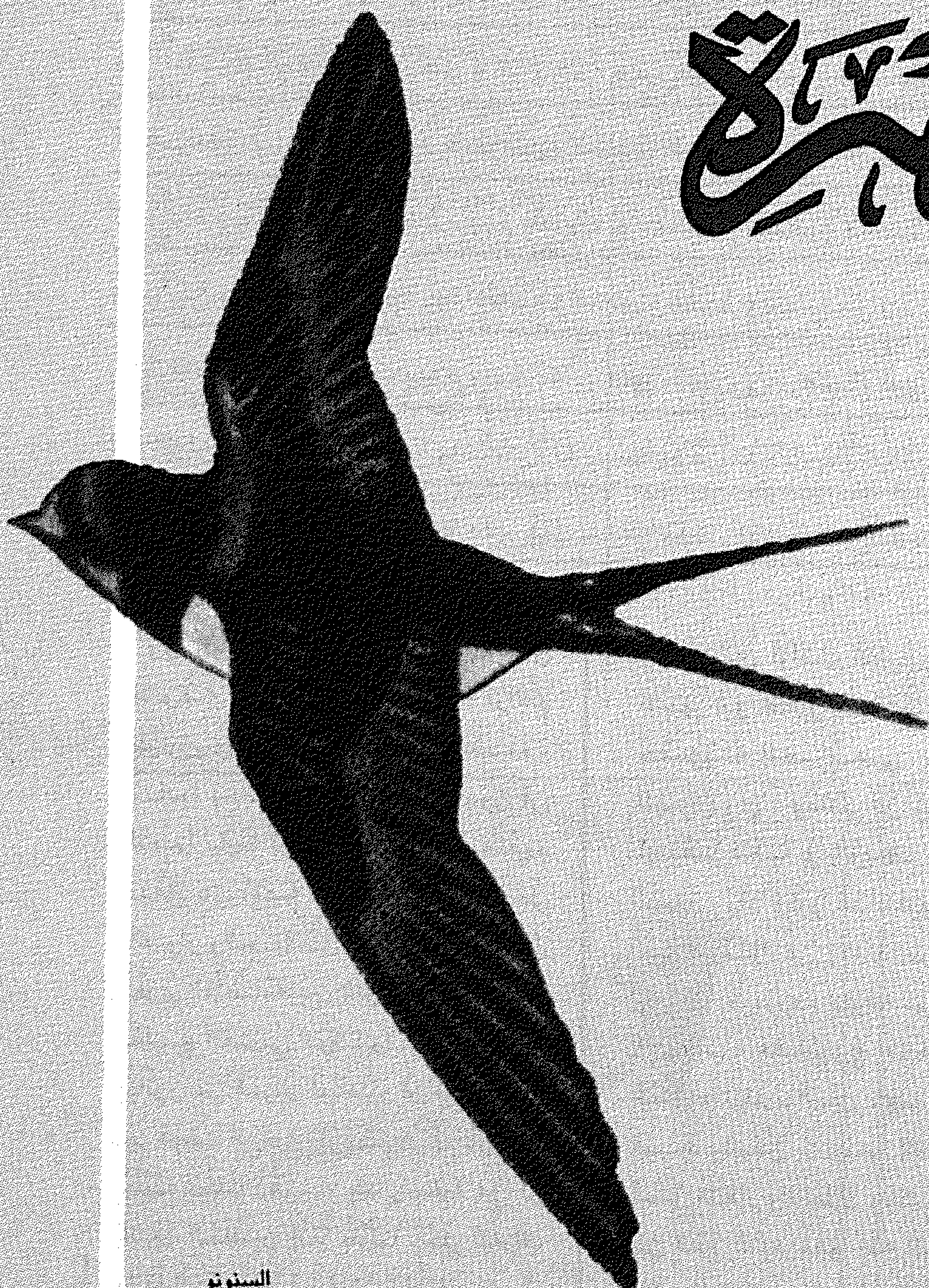

المأثورات
الشعبية



عبد الحميد العلوجي

طيور البصرة

في التراث الشعبي خلال القرن التاسع عشر





العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .

■ ■ بَرَزَ في العراق - مع الهواية والحِرْفة والعِلْم . وتحت مظلّة التراث الشعبي - رعيلٌ ممَّن قنعوا بشُهرة «الطُّيُوريّ» (ORNITHOLOGIST) بعد ان تعاوروا فيما بينهم ما يُذاعُ في يومنا الراهن حول مورفولوجية الطَّير . وقد ارتطم هؤلاء الطيوريّون بهذه المورفولوجية بمعزلٍ عن التشريح والفَسْلجَة والتصنيف . وغير ذلك ممّا يستوعبُهُ علمُ الطيور الذي يستلقي على المَلْحَظ الدقيق والفحص الكاشف . ومن هذا المنظور استطيع الذَّهاب إلى أن الطيوريين العراقيين - ولا سيَّما البَصريّون - لم يبتعدوا كثيراً عن الصدق العلمي ، ولم يتجاوزوا نقاطَ الرجوع إلى هذا الصدق . ورُبمّا كانت ملاحظاتُهم المورفولوجية التي استغرقت جسمَ الطير ، او مناطقَهُ الظاهرة كالمُنْخرَيْن والمنقار والعينين والجبهة والقفا والجناحين والبطن والرُّسْغ والعَجُز والرَّقَبة والمخالب والساق والفخذ والكتف والذَّنب . واستغرقت كذلك قياسَ الطير . وترامتْ على تناسله وعِشاشه وحضانته وتغريده وهِجْرته .. اعودُ لأقولَ إنَّ أولئك الطيوريين وإنْ تعسَّر عليهم التصنيفُ العلميّ ؛ إلاّ أنّ وَصْفَهم المورفولوجي المُعَزَّز بالمهارة والبصيرة لم يَمنعْهم من البحث عن الحقيقة العلمية في مختبراتهم الخاصة . رغم احتفالها بالموروث الشعبي الذي احتضن - جيلاً بعد جيل - اخلاطاً من الاراجيف والعجائبيّات ■ ■

وفي **البصرة** - وهي نافذة العراق المفتوحة على الخليج العربي - تَزاحَمَ الطيوريون هواةً ومحترفين وعلماء ، وجادوا بحصائلهم الشعبية دون أن يطمعوا بأيّما ثوابٍ بَرّاق ، وكان تَطَلُّعهم يتدفّقُ على رُقعةٍ جغرافيّة مضمومة على الأهوار والسواحل والمدن والخُلْجان والقُرى المتُضامّة بين ثغر البصرة وأقاصي الخليج العربي . وكانوا - فوق ذلك - يَتَباثّون من أسرار الجاهلية أن قبائل تنوخَ حين هَبَطت البحرين لَزِمَ مَضاربَهُم غرابٌ في رِجْلَيْه حَلْقَتا ذَهَب ، وقد رسخوا على أنّ هاتين الحَلْقتين إنّما طَوَّقَتا رِجْلَي الغراب توثيقاً لِمِلْكيّة خاصّة ، أو تأريخاً لهجرةٍ ، أو تحديدًا لِمَسارٍ طويل .

ومن بين أولئك الطيوريين البصريين اشتهر **ابو عثمان الجاحظ** ، ومعاصروه : **حَمَّوَيْه الخُرَيْبي** ، **وابو جراد الهَزارْدَري** ، **ومُثنّى بن زهير** . وكانوا جميعًا أئمّةً في الوصف المورفولوجي للطيور . وقد رَكِبُوا هذا المنهجَ بِنيَّةٍ طيبة ؛ حين أقلعوا عن الاستطراد الوصفيّ . وميزوا طيورهم بمزايا مورفولوجية تثيرُ الإعجابَ ، **فالطَّيْهُوجُ** عندهم طائرٌ أحمرُ العُنُق والمنقار والرِّجْل ، وما تحت جناحيه اسوَدُ وابيضُ .. بينما **الحَجَلُ** مُرَقَّش ، أحمرُ المنقار والرِّجْلين . وكانوا إذا تحدثوا عن قِصَر النهار قالوا **إنه اقصرُ من إبهام القَطا أو إبهام الحُبارَى**. وقد اتفق **حَمَّوَيْه الخُرَيْبي وابو جراد الهَزاردري** على أن موسم البيادر إذا حَلَّ لم يبقَ في البصرة عصفورٌ إلّا صار إلى البساتين؛ سوى ما أقام على بيضه وفِراخِه، وكذلك إذا غادر الناسُ بيوتَهم، فإن العصافيرَ تَهْجُرُها؛ إلّا إذا كانَتْ رهائنَ بَيْضٍ او فراخٍ. واستدلَّ هذان الطيوريان على سرعة طَيَرَان الحُبارى مما استقرَّ في حواصلها ، فهما بعد أن شقّا إحداها وَجدَا فيها الحبّةَ الخضراءَ غَضَّةً لم تَتَغَيَّرْ ولم تَفْسُدْ ؛ على رُغْم من منابتها المتنازحة بين نَجْدٍ والشّام والجبال .

وكان **مُثنى بن زهير** - كما يقول الجاحظُ - إمامَ الناس في البصرة

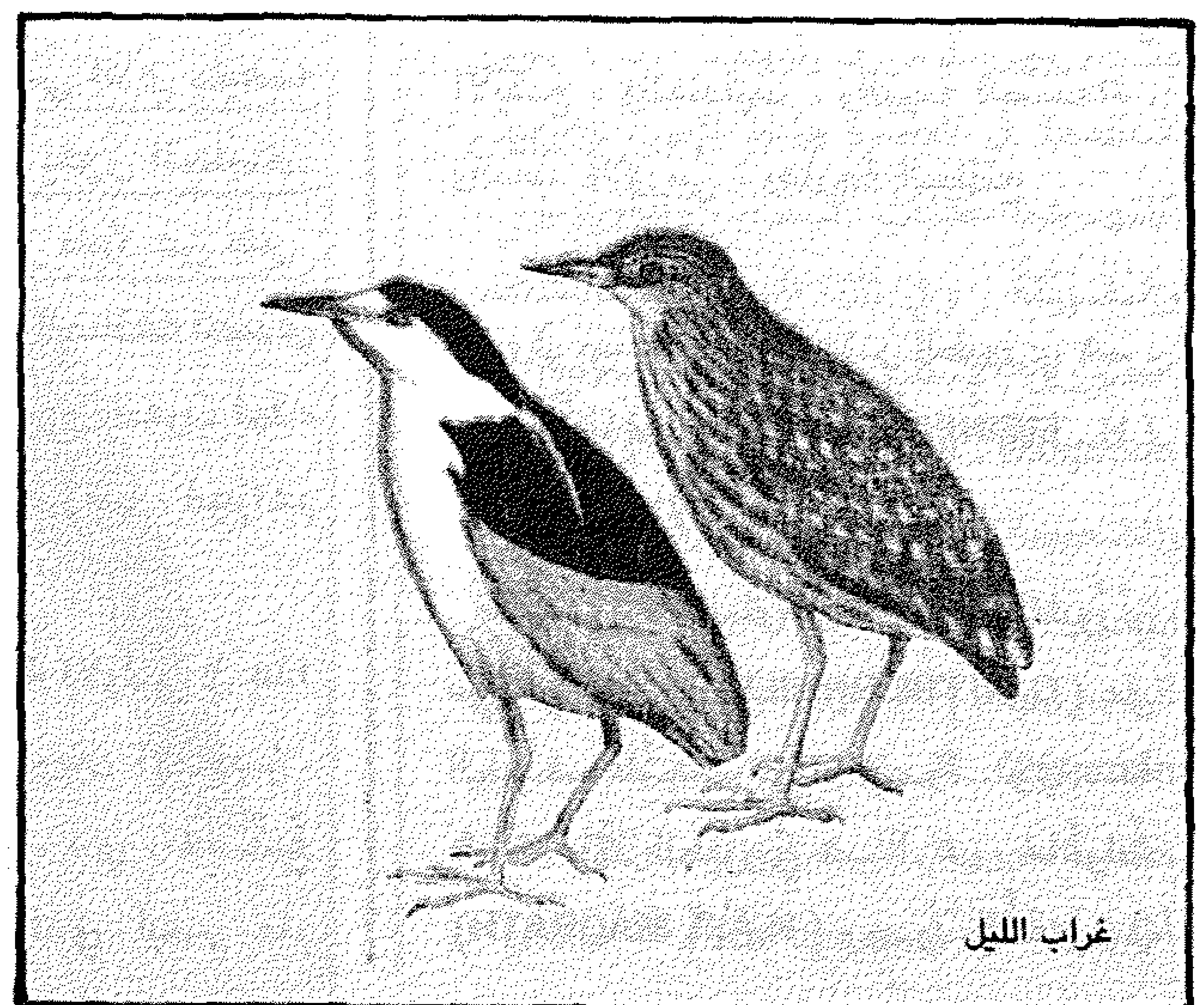
بالحَمَام ، وكان جيّدَ الفراسة ، حاذقًا بالعلاج ، عارفًا بتدبير الطيور الأجنبية ، وممّا قاله هذا الطيوري للجاحظ أنّ **الخُطّاف تبيض مرّتين في السنة ، وتختار لعُشّها أوثقَ مكان ، وأنّ القَبَجَ والدُرّاج تبيضان بين العُشْب ؛ ولا سيّما فيما طالَ والتَوَى ، وأنّ الإوَزّ إذا سَفدَ أكْثَرَ من السباحة ، واعتراه في الماء مثْلَ ما يعتري الحَمَام في الهواء** .

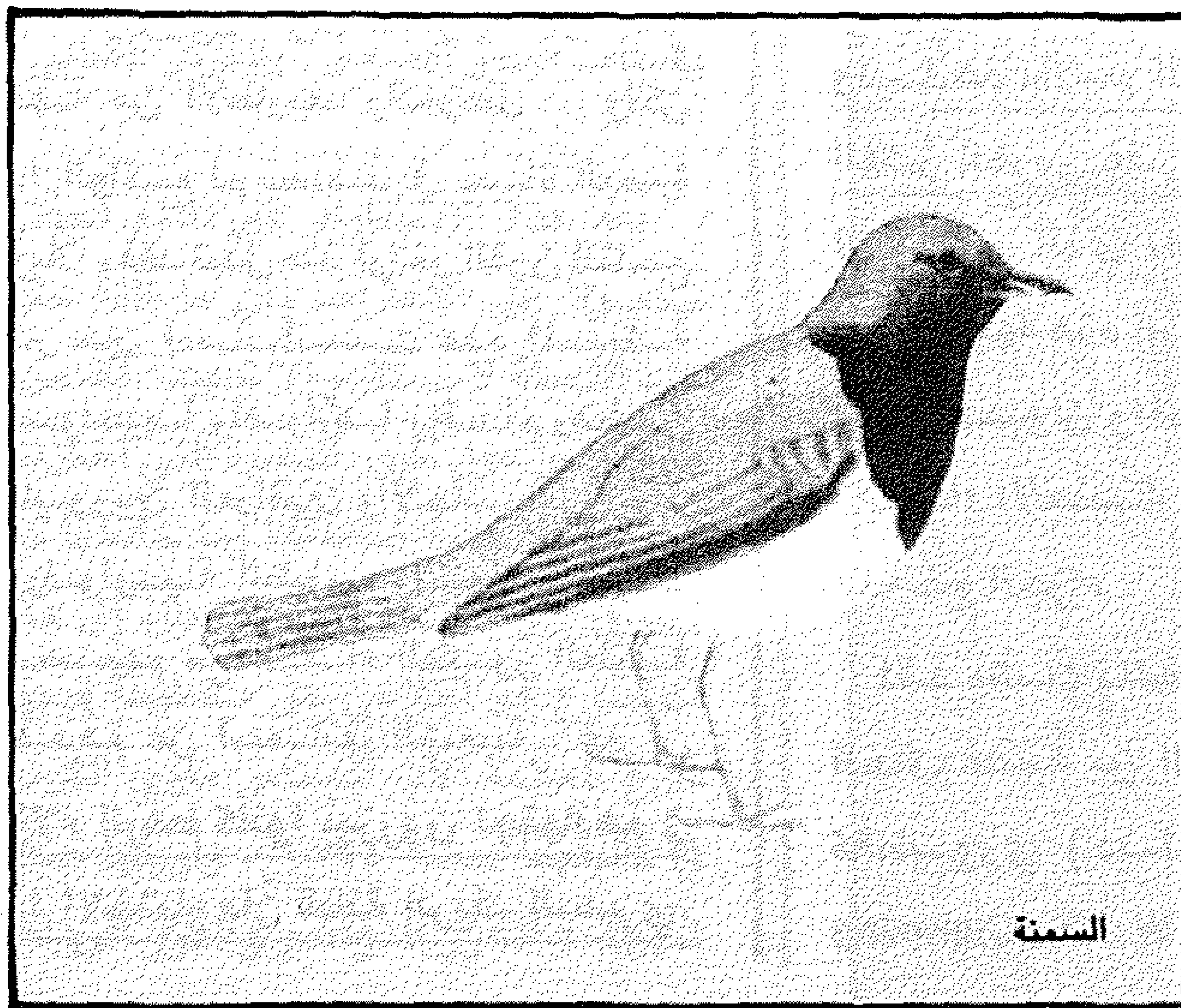
وما لا شكَّ فيه أن أولئك الطيوريين البصريين ـ على حرصِهِمْ ، وأمانَتِهم العلمّيةِ حِيالَ مورفولوجيةِ الطير ـ جَنحَوا إلى استخدام ما يملكونَ من أمشاجٍ فولكلورية في معطياتهم ، **فالسُمَّانُ** عندهم ـ وهو طائر من الدجاجيّات ـ كان ينـزلُ على بني إسرائيلَ في التيه ، وكانوا يَرْكنون إلى مَنْ يَزْعمُ أن تَسافُدَ **الغُرْبان** هو تَطاعُمُها بالمناقير ، ويكونُ إلْقَاحُها من هذا الوجه (!!) وأنّ عَيْنَ **الهُدْهُد** إذا حَمَلها مَنْ ابْتُليَ بالنسيان فإنّه يتذكّر ، وأنّ **الطاووسَ** إذا رأى طعامًا مسمومًا فإنّه يرقصُ ويصيحُ ، وأن **السَّلْوَى** إذا سَمِعَ الرعدَ مات ، وأنّ **الديكَ** يَعْرف المواقيتَ بغير أسْطُرْلاب ، وأنّ الشخصَ إذا ذَبَحَ الديكَ الأبيضَ فإنّه يُنْكَبُ في ماله وأهله ، وأنّ **اليمامَ** يحترسُ من أعدائه بالسَّوْسَن يَتّخذُه في وَكْره ... وأنّه متى فَقَدَ أُنثاهُ لم يَزَلْ عَزَبًا يأوي إلى بعض فراخه حتّى يموتَ ، وأنّ **القُمْريَّ** فيه من المروءة أنه متى تزوّج لا يبتغي بأنثاه بديلًا .. وغير ذلك من المطارح التي رَتَعَتْ فيها عجائبُ العقل الشعبي .

والذي يدعو إلى التأمُّل هو أن الطيرَ الذي استأثر باهتمام أولئك الطيوريين لم يكن في الغالب طيرًا مُقَيَّدًا بجَو البصرة ، وإنّما كان طيرًا خليجيًّا يَتَشَمَّسُ بين البصرة وسلطنة عُمان .. فهذا أبو عثمان الجاحظ يقول : « .. وأي شيءٍ أعْجَبُ من طائرَيْن يراهما الناسُ من أدنى حدود البحر من شِقّ البصرة إلى غاية البحر من شِقّ السِّنْد ، **أحدهما كبير الجُثّة يرتفعُ في الهواء صُعُدًا ، والآخر صغير الجثّة يتقلّبُ عليه ، ويعبثُ به ، فلا يزالُ مَرّةً يرفرفُ حوله ، ويرتقي على رأسه ، ومرّةً يطيرُ على** ذُناباهُ ، **ويدخُلُ تحت جناحه ، ويخرُجُ من** بين رجليه » .

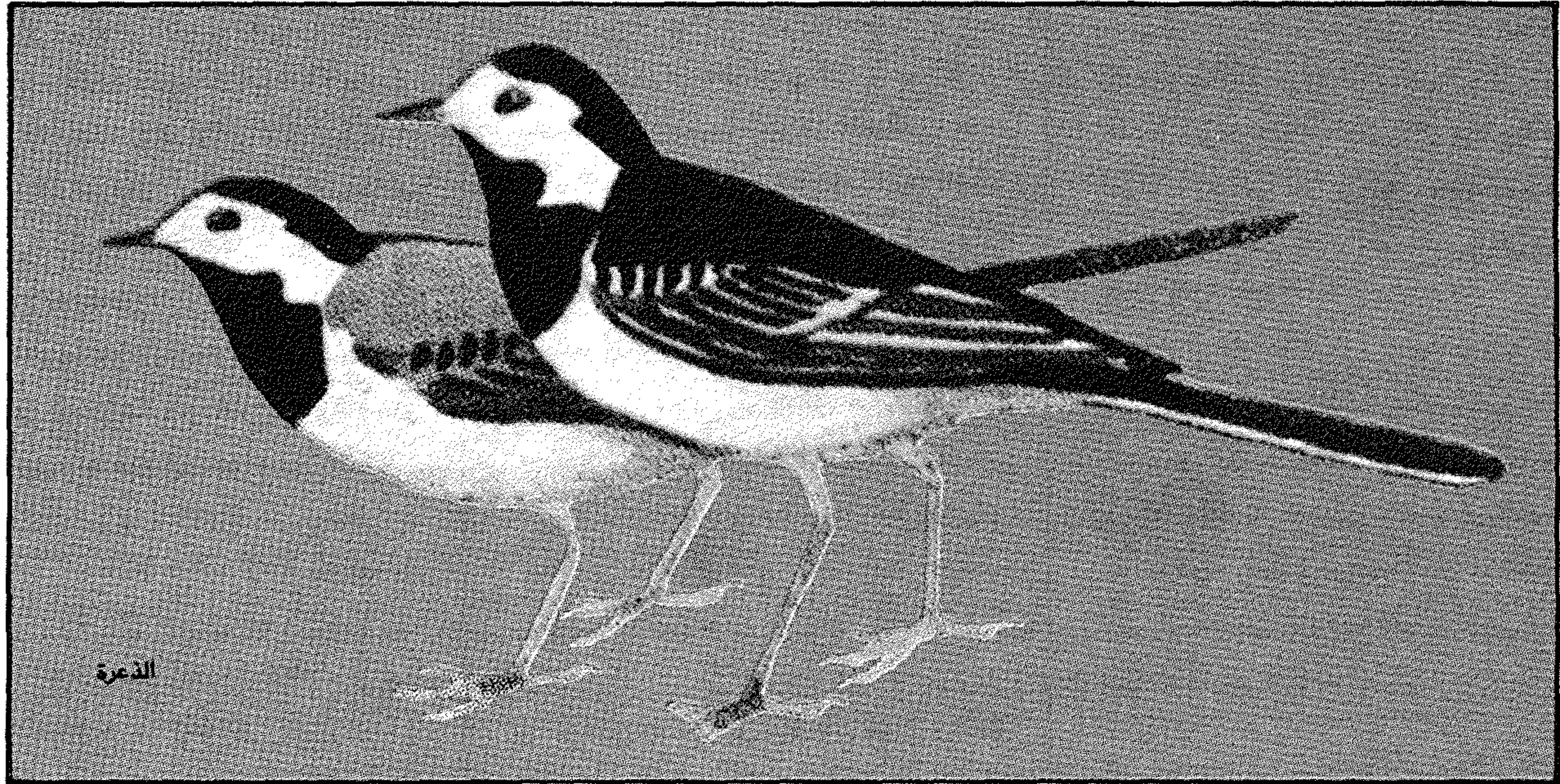
وفي ضوء هذا المَلْحَظِ **يمكن تغليب الطير** البصري **على عصائب الطيور الحوّامة فوق** مياه الخليج العربي **، واعتبارها جميعًا** ذوات **هويّة واحدة ، وخصائص متشاكلة ؛** على **الرُّغْم من التفاوت المورفولوجي الذي يَعْزِلُ** طيرًا عن طير .

تلكم هي أمجادُ الطيوريين البصريين القُدامى .. ولكنَّ اللاحقين ـ بعد الاحتلال المغوليّ ، وإبّان التسلّط **الأجنبي ـ أشاحوا عن علْم الطيور ، قانعين ببيعها تجارةً ، وبأكلها غذاءً ، وبتربيتها هوايةً . وقد توازنَتْ هذه الأهدافُ في أسواقٍ ورحابٍ** ، كسوق


غراب الليل


السمنة





الجمعة الذي لا يزال حتى هذا اليوم عاجًّا بمختلف الطيور ، وسوق محلة المشراق ، وسوق القشلة ، وسوق أبي الخصيب .

تلك فجوةٌ تاريخية سادها الجفاء والركود ، وهَبَطَ خلالها نشاط ذوي الدراية من الطيوريين ، ولم تُسْفِرْ إلّا عن ثُمالةٍ تافهة من الأطاريف والخُزَعْبَل .. ولكن هذا الواقعَ لم يَصمُدْ في حياة البصرة طويلاً ، فقد تبدَّلَ منذ أواخر القرن التاسع عشر حين استأنست هذه المدينةُ وضواحيها وأهوارُها بإقدام رهطٍ من الطيوريين العراقيين والأجانب على رَصْد مورفولوجية الطيور ، ولكنها استهجنتْ تعصبهم مع أسماء الطيور العلميّة وزُهْدَهُم عن أسمائها الشعبية ، غير أنّ **هؤلاء الرهطَ كانوا يُبرّرون اجتهادَهم في هذا الاختيار بأنّ قَطَنَةَ الريف البصري، وأهلَ البطائح والأخوار كانوا يتشاجرون في الخصومة حول أسماء الطيور ؛ بل كانوا يُطلقون الاسمَ الواحدَ على أكثر من نوع واحد ، ويَجْهلون المؤتلفَ شكلاً والمختلفَ أخلاقًا من الطيور ، ومن هنا عزوفُهُمْ عن الاسم الشعبي المألوف ، ولِياذُهم بالاسم اللاتيني الذي بايعه الفكرُ الغربي على أن يكون الجلبابَ العلمي الذي يميّز طيرًا عن طير .**

وفي مواجهة هذه البدْعة السائغة تصدّى علماءُ الحيوانِ والمجمعيون العربُ لهذه الأسماء الأجنبية بالتعريب ، فجزاهم اللهُ خير الجزاء .

لقد مَشَتْ بالمحاولة الأولى في هذا الحقل عُصْبَةٌ من الطيوريين الإنكليز ، كالطيوري (دبليو . دي . كَمِنْغ W . D . Cumming) الذي أبصر عام ١٨٩٩ في أجواء الفاو قبائلَ طيرٍ ، وأفلح في تشخيص أربعة وعشرين ، وكان من بينها : اللقلقُ الأسودُ ، والثُّرثَارَةُ ، والبَلْقَشَةُ ذاتُ الصدر الأحمر ، والزَّقزاقُ والإسكندراني ، والصَقْرُ الحُرُّ ، والطِّيطَوَى المُغَبَّرَةُ ، وخاطفُ الذباب المطوّقُ ، والقُلَيْعيُّ الأبقعُ ، والعندليبُ ، والبومةُ الصَّمْعاءُ ، والسُّبَدُ الأوربيُّ ، وهازجة البطائحِ .

وفي سنة ١٩١٤ عثر الطيوري هـ . **مايْنَرْتَزْهَاغِنْ (H . MEINERTZHAGEN)** على العُقَاب الأسْفَع في البصرة .

وبعْد أربع سنوات أستحوذ الطيوري **سي . م ثورْنْهِل (C.M. THORNHILL)** على الحَذَفِ المِنْجَلي قرب البصرة . وفي سنة ١٩١٩ أكّد الطيوريُّ هـ . ا. ف . **ماغْراثْ (H.A.F. MAGRATH)** وجودَ الذُّعَرَةِ في

البصرة . وخلال سنتى ١٩٢١ ـ ١٩٢٢ أشرف الطيوري سي . ب . **تايسْهُرسْتْ** (**C.B. TICEHURST**) على دراسة اثنين وأربعين طائراً في القورنة والفاو وأهوار البصرة والعُزَيْر والشُعيْبَة وشطّ العرب والبادية الجنوبية والبصرة ، أشهرها النَّوْرَسُ الفضّيُّ ، وخُطّافُ المستنقعات ، والقطا المُرَقَّطُ ، والتَّبَجُ المُخَطّطُ ، والسَّمّاكُ الأبقعُ ، والرَّميزُ ، وهازجةُ الماءِ ، والدُّرّاجُ والمُرَعَةُ المنقّطةُ ، وديكُ الغاب ، والجُهْلُولُ ، وكَرَوانُ الماء ، والهدهُد ، ودجاجُ الماء ، والغَطّاسُ الصغيرُ ، وغرابُ البحر الأسود ، والوَرْدَةُ ، وأبو منجلٍ الأبيضُ ، والبطُّ ، وملِكُ العُقبان ، والشاهين ، وأبو اليَسَر .

وفي سنة ١٩٥٣ وَقَعَ الطيوريُّ الأمريكي (لِي . ر . **جونسُونْ** **Lee R. Johnson**) على مالك الحزين الأرْجُواني في العُزَيْر ، والحمراويّ بين البصرة والعزير ، واستطاع الطيوري الإنكليزي (**سي . بوزْولْ** **C . Boswell**) الذي كان أستاذًا في كلية الطب العراقية سنة ١٩٥٦ أن يقدّمَ وصفًا مورفولوجيًّا لستة طيور شاهَدها في البصرة وشطّ العرب والزُّبَيْرْ ، أشهرها عُقابُ البحر ، والعُوَيْسِقُ ، والبُقْوَيْقَةُ . وفي تلك السنة أيضًا شاهد الطيوري الإنكليزي (ج . ا . **ماكيخ** **J . A . Mcgeoch**) ستة طيور في البصرة والشعيبة والمعقل ، أشهرها السُّنُونُو ، والدُّجُ المطوّقُ ، وهازجةُ البادية . كما عثر الطيوري الإنكليزي (إ . ا . **شابمَنْ** **E . A . Chapman**) في الوقت نفسه على خمسة طيور في البصرة والفاو والشعيبة ، أشهرُها السَّلْوَى ، والوَرْوارُ الأوروبي ، والسُّمْنَةُ . وسجَّلَ عامُ ١٩٥٦ محاولةَ الطيوري (هـ . ج . **مُورْ** **H . J . Moore**) وكان ضابطًا في الجيش ، الإنكليزي ، في معرفة ستة طيور في الخميسيّة ، وشطّ العرب ، والشعيبة ، والبصرة ، والمعقل ، أشهرها النُّحَامُ ، وأبو خُصْلة ، وعَقِيبُ السهول ، وخُطّافُ الشواطىء .

وفي سنة ١٩٥٨ شاهَدَ الطيوري الإنكليزي (ب . ل . **سيغْ** **B . L . Sage**) في البصرة السَّمّاكَ الأخضرَ او الرَّفْراف .

وانتهى هذا الرِّيادُ البارعُ بجُهْدٍ عراقيّ بذله الطيوري المرحوم **بشير اللوس** الذي كان مدير معهد التاريخ الطبيعي وأستاذ علم الحيوان في جامعة بغداد حتى سنة ١٩٦٧ . فهذا الرجلُ عند تَجْواله في أنحاء البصرة ، والفاو ، والأهوار ، والقورنة ، والزبير ، والشعيبة ، استطاع أن يَسْتَرفدَ عشرين طيرًا ، ويستلهمَها الخبَر اليقينَ عن صفاتها ومنازعها ، وكان الأشهرَ من بين طيوره : قُنْبُرَةُ البادية ، وغرابُ الليل ، والتُّمّ ، والمُرْزَةُ الباهتة ، والببْغاءُ المطوّقة ، والبرهُان ، والأبلقُ الأبقعُ .


هازجة الماء

وإزاءَ هذه الطيور التي كانت معقِد اهتمام الطيوريين المذكورين ؛ لا بأس من القول إنّ أسرابًا من الطيور استطابتْ مناخ الخليج العربي ، ورغُدَ عيشُها في البصرة ، وخور موسى ، وجزيرة بوبيان ، ومصبّ شطّ العرب ، وجزيرة وربة ، وخور عبدالله ، وجزيرة بونة ، وأجواء مسقط عُمان ، وسواحل الخليج ، وجزيرة طُنب ، والفاو . وفي هذا المجال استقصى الطيوري **بشير اللوس** البَجَعَ الأبيض ، ومالكًا الحزين الرماديّ ، والطِّيطَوَى الكَرَوانيّة . واستمكن الطيوري الإنكليزي **تايسْهُرسْتْ** من مالك الحزين البحري ، وأبي مِلْعَقَة ، والعُقاب النُّساري ، والحُنْكُور ، وخُطّاف البحر المُلَجَّم . وانتجع الطيوري **شابمَنْ** البَيُوضي الصغير . واستهدف الطيوري **ماكيخ** الواقَ الأبيضَ . واقبل الطيوريون **جونسون وبوزْولْ وما يُرَتَزْهاغِنْ وكَمِنْغْ** على أبي قِرْدان ، وزقزاق الرمل الكبير ، وخُطّاف البحر الصغير ، والكَرْكَر القُطبي .

بعد هذا الاستطراد غير الماتع أجِدُني محمولاً على الاعتراف بأنّ ما قُلْتُهُ حتى هذه اللحظة لا يستقيم إلّا تمهيدًا لمضمون بحثٍ يدورُ حول طيور البصرة التي اختزنت الذاكرةُ الشعبية أسماءَها وما خالطها من تهاويل . والذي أغراني بالتسلل إلى هذا الموضوع هو اطّلاعي على مخطوطةٍ قديمة شرع العلّامة الأب أنستاس ماري الكرملي في تاليفها سنة ١٨٩٤ ، واورثَها جيلَنا شهيرةً بـ **الغُرَرِ النواضرِ والدُّرَرِ الزُّواهرِ**

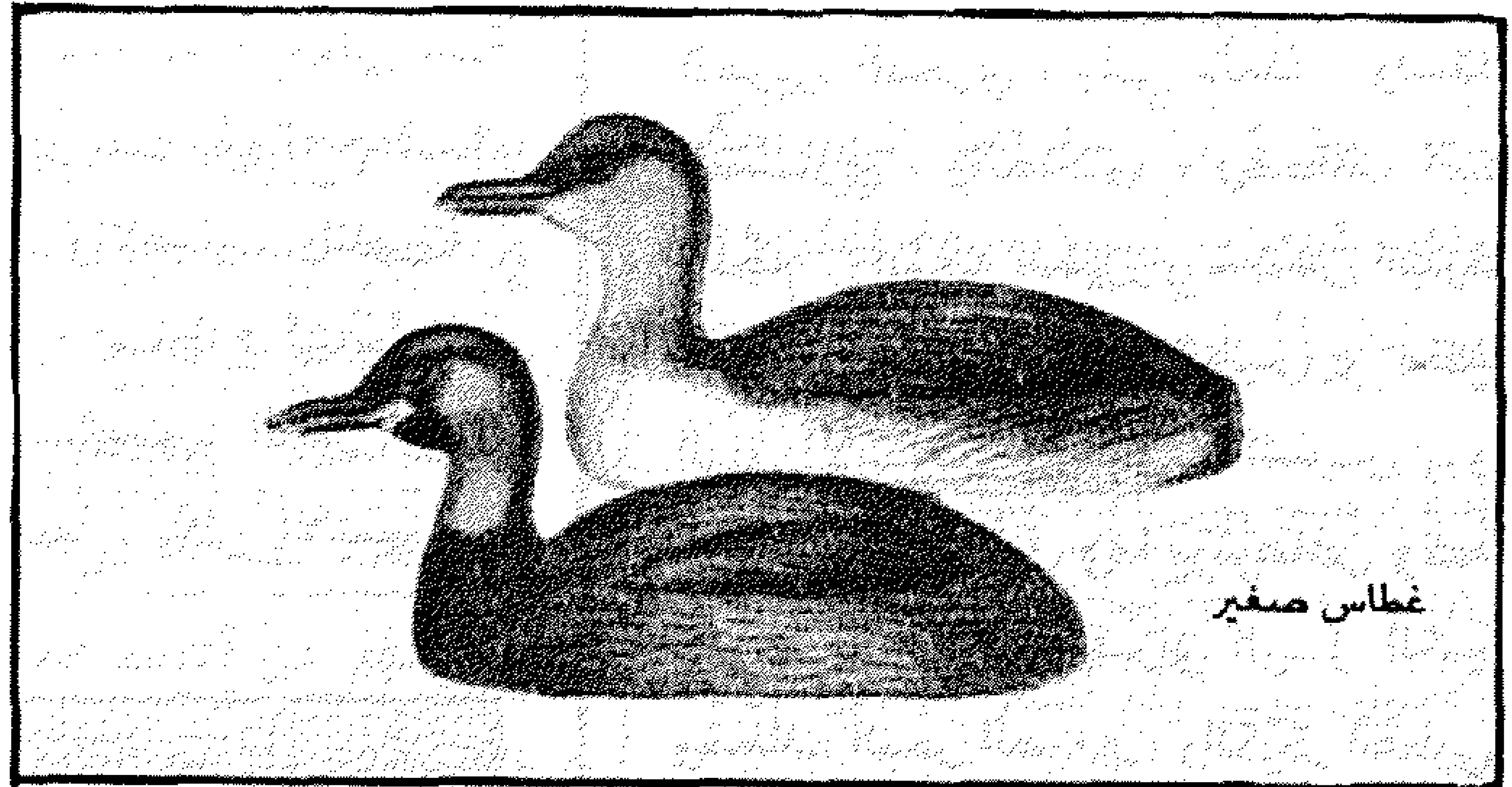




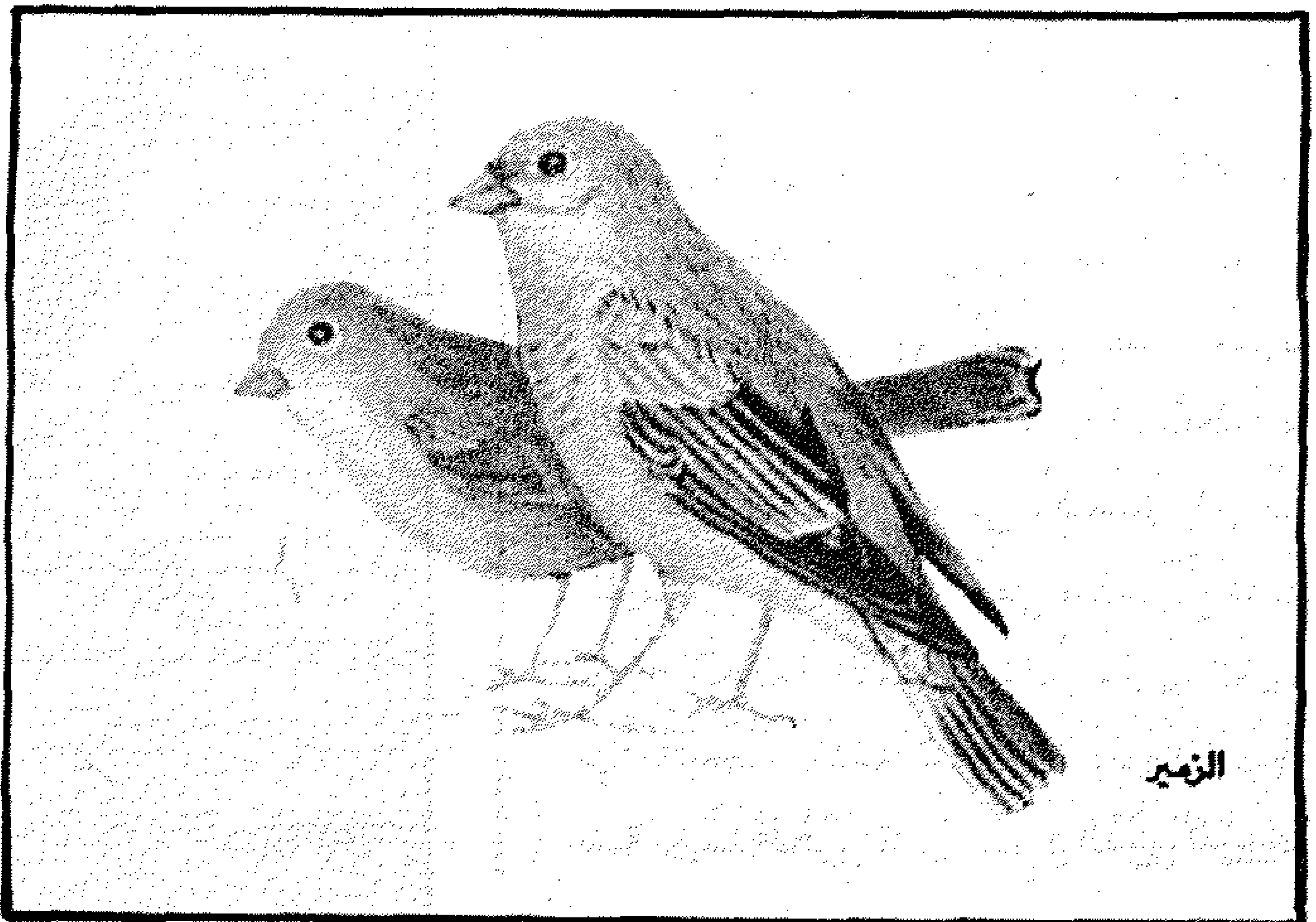
ففي هذه المخطوطة - وضِمْنَ الصفحات - ٢٦٠ - ٢٦٧ - عثرت على **لائحة محتوية على اشهر طيور البصرة ذَيَّلَها الأبُ الكرملي بقوله : انشأ هذه الفوائدَ والملاحظات حضرةُ رشيد افندي جبران حينما كان في البصرة ، وهي اسماء الطيور كما هي معروفة عند اهالي تلك البلدة ، وكان قد ارسلها إليَّ في سنة ١٨٩٨ .. كافاه الله كلَّ خير .**

وهذا النصُّ الواضحُ يؤكِّدُ للمُتَفلْكِرينَ أن المدعوَّ بـ **رشيد جبران** - هذا الطيوري المجهول الذي استغلقتْ عليَّ حياتُه وجنسيَّتُهُ - كان طيوريًّا ذكيًّا ، وكان يعايشُ في البصرة الطيوريَّ الإنكليزيَّ **كَمنْغ** الذي ألمعتُ إليه في تمهيدي . وممّا يجدر بالتنويه أن **رشيد جبران** - على الصعيد الفولكلوري - دوَّنَ أسماء الطيور سنة ١٨٩٨ ؛ بينما دَوَّنَ **كَمنْغ** - على الصعيد الأورنيثولوجي - أسماءَها باللاتينية سنة ١٨٩٩ . ويبدو أن هذا الطيوري العربي لم يُقِمْ أيَّ وزنٍ لأحدوثة الطيوري الإنكليزي ، وإنّما اعتصم بما للطيور من **أسماء شعبية** رغْمَ ادّعاء الطيوريين الأكاديميين بأنّ تلك الأسماءَ لا يَصِحُّ الركونُ إليها ، وأنها تَحْفَلُ بالتشويش والالتباس ، وتتفاوت بين منطقةٍ ومنطقة .. وبين طيرٍ وطير ، في حين أنَّ الطيوريَّ الإنكليزي كان صارماً ، لا يجامل الاسمَ الشعبي ، ولا يفرِّطُ بالتصنيف العلمي الذي يحكُمُ النوعَ ، والضَّرْبَ ، والصنفَ ، والرُّتبةَ ، والفصيلةَ ، والجنسَ .

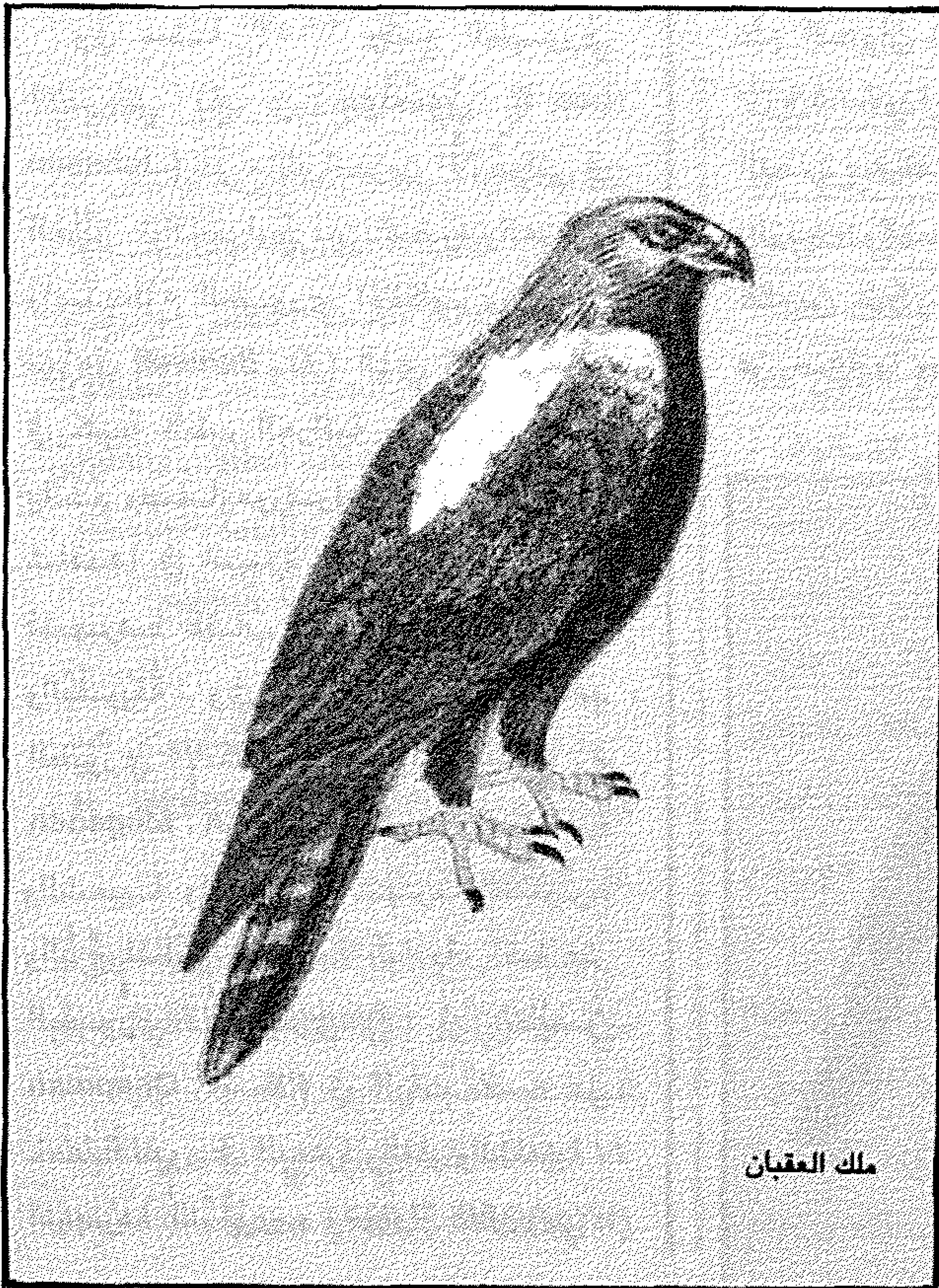
ومهما يكن من شيء فإنّ **رشيد جبران وكَمنْغ** قد تقاربا ، وتلطَّفَ أحدُهما بالآخر في مواجهة عادات الطير وتوزيعه ، وإزاء مورفولوجيته المجموعة على الوصف والقياس .



غطاس صغير



الزمير



ملك العقبان

وأيًّا كان مدى الخلاف أو الوفاق بينهما فإنّ لائحة رشيد جبران الطيورية هي قِوامُ هذا البحث ، وإنني سأعرضُها في هذا المضمار الشعبي كما وردتْ في المخطوطة وبأمانه علمية .. وهذا هو نصُّها :

لائحة محتوية على أشهر طيور البصرة

١ - **أبو بُكَيْع** - أبو بقيع - بطنه وظهره أبيض . ورأسه وجناحه ومنقاره أسود . وطوقٌ دائر رقبته أبيض . ورجلاه كرجلي الحمام . وهو أعلى قليلًا من الدجاجة . يأكل الحبوب في موسم التّمن ، في بلعومه دُقْلة تمنعه من أكل التمر المغرم به . ولا تطيب الدُّمَّلة إلّا بعد التمر ليأكل الحشف فقط . وهو لا يؤكل .

٢ - **أبــو الزعــرْ** - أبـو الزِعْـر ، الزعترة - ملقّب بشيخ الطيور ، وهو أصغرها . وهو نصف العصفور جسدًا لكن ذيله أطول قليلًا ، ويعيش في الأشجار الصغيرة . وسبب تسميته هذه هو أنه قيل أن يومـاً صار السباق بين الطيور على مَنْ يطير أعلى الجميع ، فحدّدوا نقطة في الفضاء ، ومَنْ يصلها أو يفوقها ، فيكون أوّلهم ، فالطيور كلها لم تقدر على وصولها ، فأبو الزعر اختفى تحت أجنحة أبي نعيج الماء ، فلما هذا وصلها تقريباً لم يقدر ، فهبط وأبو الزعر خرج من أجنحته وطار وفاق النقطة المحدودة ، وأطلق عليه من ذلك الحين اسم شيخ الطيور .


مالك الحزين الأرجواني

٣ - **إبْعَيّ** - بعيّ : أكله على الحبوب غالبًا ، وريشه أسود لكنْ به نقط أشد سوادًا ، ولا يأتي إلّا في مبادىء الحصاد . ولا يقوم بالبصرة إلّا شهرًا أو شهرين ، وباقي أيامه يقضيها في العراق إلى نواحي بغداد ، منقاره أطول من العصفور ، هو أعلى وأكبر وأسمن من الجهلول ، ورجليه سود أطول قليلًا من العصفور وترى جماعة وافرة منه على نخلة واحدة وفي هذه الأثناء يُصطاد ، يؤكل .

٤ - **إحْمرّ** - حِمرّ : منقاره قدر شبر غليظ ، ورأس منقاره حادّ كالحربة يقتل به السمك في الأهوار . وإذا طار لا يعلو ؛ بل يرفّ على وجه المياه . أرجله طويلة ، ومحيوكة حمراء . وعلوه كاللقلق ؛ لكن جسده أخشن ، ريشه متنوع بين الأحمر ، والأبيض ، والأسود ، والأصفر . صيده في غاية الصعوبة . وهو مرغوب جدًّا ؛ لنعومة ريشه، ولذة لحمه . وهو أيضًا نادر الوجود ، ويشتري الواحد لا اقلّ من ليرة واحدة . يحكى أن واحدًا كان مغرماً للغاية في صيده ، فعجز بعد التجربة على رميه بالبارود ، فأخذ خشبة صغيرة ، وصار يلحقه في المياه الهورية ، أخيراً لم يجد حيلة على مسكه إلّا أن يمشي تحت الماء ويقبضه من رجليه ، ففعل ، ولما لزم رجليه صار الإحْمرّ ينقر راسه بشدّة حتى إن المنقار انغمس برأسه ولم يخرج ، فبعد ثلاثة أيام أهل هذا الأعرابي وجدوه مائتًا ومنقار الطير خارج من فم الصّياد ، والطير أيضاً مات معه .

٥ - **إرْخَامَة** : هو أصغر من الرخيوي ، ينفش شعره[1] المهدول على كتفه لمّا يأتيه إنسان ، وهذا الفرق بينه وبين الرخيوي .

٦ - **إرْخوي** : أصغر من الزرّيكي ، لكنه أحمر على قهوايي ، وهو كزرّيكي صغير . أكله علىٰ السمك .

٧ - **إروي** : طير كبير ، نادر الوجود ، شكله كالبط الكبير[2].

٨ - **إصْليلَنْك** : يعيش غالبًا فوق أشجار التوث أو النخل التي تحتها ماء . ويأكل سمك ناعم ، وذلك بينما هو طائر يرى في الماء السمك وينزل



عليهـا بدون حسّ ، ولا تفلت من فمه . رجليه سود كرجل الحمام . وريشه اسود وابيض في غاية اللطف . منقاره كمنقار البهايري ، لكن اصغر واعوج اكثر ، فهو مثل الحربة ، وجسده بكبر فرخ الحمام ، يؤكل .

٩ ـ **إمْجَامَل** : هي بطّة بيضاء فيها نقط سود ، تغتذي من الحشرات خصوصاً من الزوري ـ وهو السمك الناعم ـ وايضاً من الضفادع ، ولحمها لا يؤكل ، تعيش في المياه وعلى السواحل .

١٠ ـ **إم جبية** : ظهره أملح ، وبطنه بيضاء ، وراسه أملح ، ورجلاه زرق وسود ، ومنقاره اسود وطويل ، ورقبته كالبيوضي ، يأكل السمك ويأوي الهور والشواطىء في الشتاء ، والجبال في الصيف .

١١ ـ **إم الدويجات** : تعيش في اشجار البردي والقصب ، وفي الماء ، وصوتها عالي ورديء ، وهي اكبر من العصفور ، وتشبه الباقي العصفور الدوري . تؤكل .

١٢ ـ **برشة** : بطة صغيرة ، وريشها أسود غالبًا على رمادي .

١٣ ـ **برهان** : لونه ازرق على أخضر ، رأسه أحمر وبه طرّة . لحم الجلدة حمراء ليس بها ريش . منقاره أطول من الحمام وأقوى ، وأحمر فاتح ، ورجلاه حمر ، وعلوها خمسة أصابع . كبره كالديك المتوسط . يأكل السمك والضفادع . وأكثر ما يكون ـ اكله من[٣] ـ الزبالة والوسخ كالدجاج . يقلع الجتّ[٤] ، ويريد يؤذي كل من يراه ، وهو يعرف صاحبه . ويلقط كل شيء صغير كالخاتم ويسلمه لصاحبه .

١٤ ـ **بريـزجي** : منقاره كمنقار البشّة[٥] . شكله كلّه أسود . وهو بقدر الحمام لكن اقل طولاً . وله أربع أصابيع محيوكة إلى وراء . يؤكل .

١٥ ـ **بُغَيْلي** : كله أسود . وهو أعلى من الوزّة بقليل ، ورجليه كرجليها ، ومنقاره مثل منقار الزريكي ، وهو كل وقت على وجه المياه . يؤكل .

١٦ ـ **بهايري** : يؤكل . منقاره طويل أسود وناعم ـ ليس كالبط ـ وراس منقاره اعوج قليلاً ليأكل به الدود في الشواطىء والخبز المطروح في الماء . وله ثلاثة أصابيع ذات اظافير حادّة طويلة ورفيعة جدًّا . وهو اطول من الحمام بواسطة[٦] رجليه ، لكن جسده بقدره ، ظهره املح . كتفه احمر مع رقبته قليلاً . رأسه ومنقاره أسود .

١٧ ـ **جـجـايـلي** : طير أكبر من العصفور ، ريشه أملح أبيض وأسود ، رأسه أسود . ذيله كذيل العصفور وباقي شكله كالعصفور أكبر ـ منه[٧] ـ بالنسبة ـ إليه ـ[٨] ويعيش بالبر .

١٨ ـ **جَشْمة** : هي بكبر الوزّة لكن أسمن ، وتطير . رأسها وظهرها أملح . ريشتين أو ثلاثة سوداء في كل جنح والباقي أسود .

١٩ ـ **جهلول** : اكبر من العصفور بقليل . دائر عنقه أسود . رجله ومنقاره كشكل البهايري لكن أصغر بالنسبة إليه ، أكله مثل البهايري في الطين على السواحل . يؤكل .

٢٠ ـ **حبار** : جنس الدّراج لكن أطول واكبر وأسمن والذ ، لا يعيش إلا في البراري . وطبعه كالدراج . غذاؤه الحبوب والجراد الصغار .

٢١ ـ **حُبيّة** : نوع من البيوضي أملح على صفار .

٢٢ ـ **حذّاف** : بطّة أصغر من البريشة . رمادية لكن راس منقارها اعرض من منقار البريشة وأسود قليلاً .

٢٣ ـ **حَوْم** : هو اكبر من حوم الهمّاش لكنه قليلاً على سواد .

٢٤ ـ **حَوْم همّاش** : طير أملح . أكبر من الباشق . وهو من هذا الجنس .

٢٥ ـ **خُضَيْري** : صدره أحمر . وظهره أحمر ، وجناحه سود فيها بعض ريشات بيض . والرأس والرقبة خضراء .

٢٦ ـ **خضري غاك** : وهو فحل الغاك . والغاك ابيض واملح . أكبر من الحمام ، وباقي شكله وانواعه كالحمام . وأكله على السمك . وهو لا يؤكل .

٢٧ ـ **خطّاف** : فرّار . واسمه بالفرنساوية أسود وأملح .

٢٨ ـ **ديدو** : طير كبير جدًّا . رجلاه منسوجة . يعيش في الهور . ولم ير مثله في البصرة إلّا مرة او مرتين من مائة أو مائتين سنة . وهو الآن في شواطىء افريقيا واوقيانيا . اجنحته أطول من ذراعين .

٢٩ ـ **ركَايصي** : منقاره اسود مثل البهايري . وريشه اسود وابيض . وفوق عنقه ريشتان واقفتان سود كالهدهد . وهو بقدر فرخ الحمام . ورجليه أصفر من الجهلول . يأكل السمك الصغار . ويطير راقصاً .

٣٠ ـ **زرّيكَي** : أزرق وابيض قليلاً .


عقاب البحر

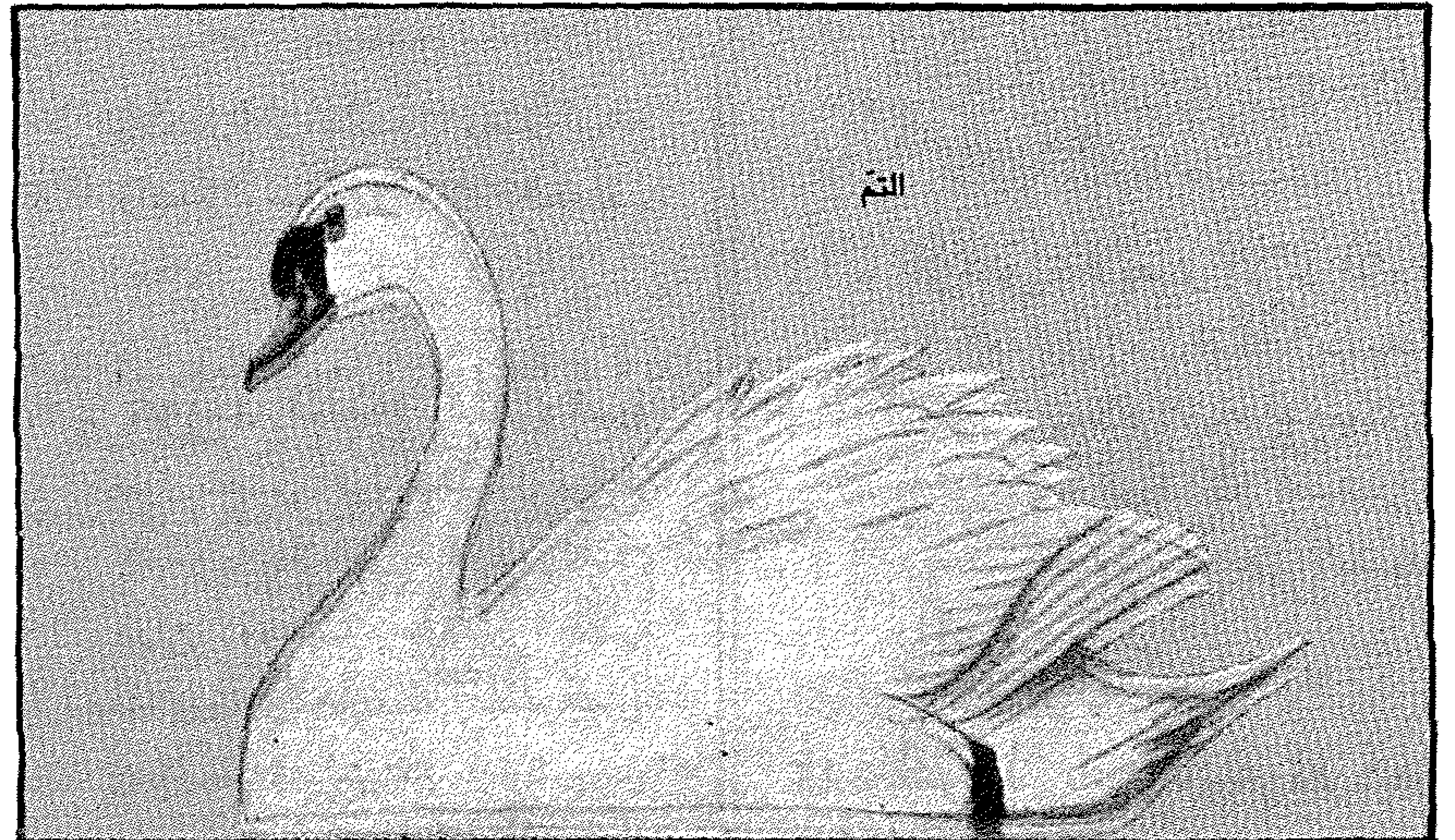
ورجلاه طوال . وهو أقل علوًّا من اللقلق . ومنقاره كاللقلق أسود . أكله سمك جرّي وضفادع . رقبته اطول من رقبة اللقلق ، واسمه ببغداد الشهيبي .

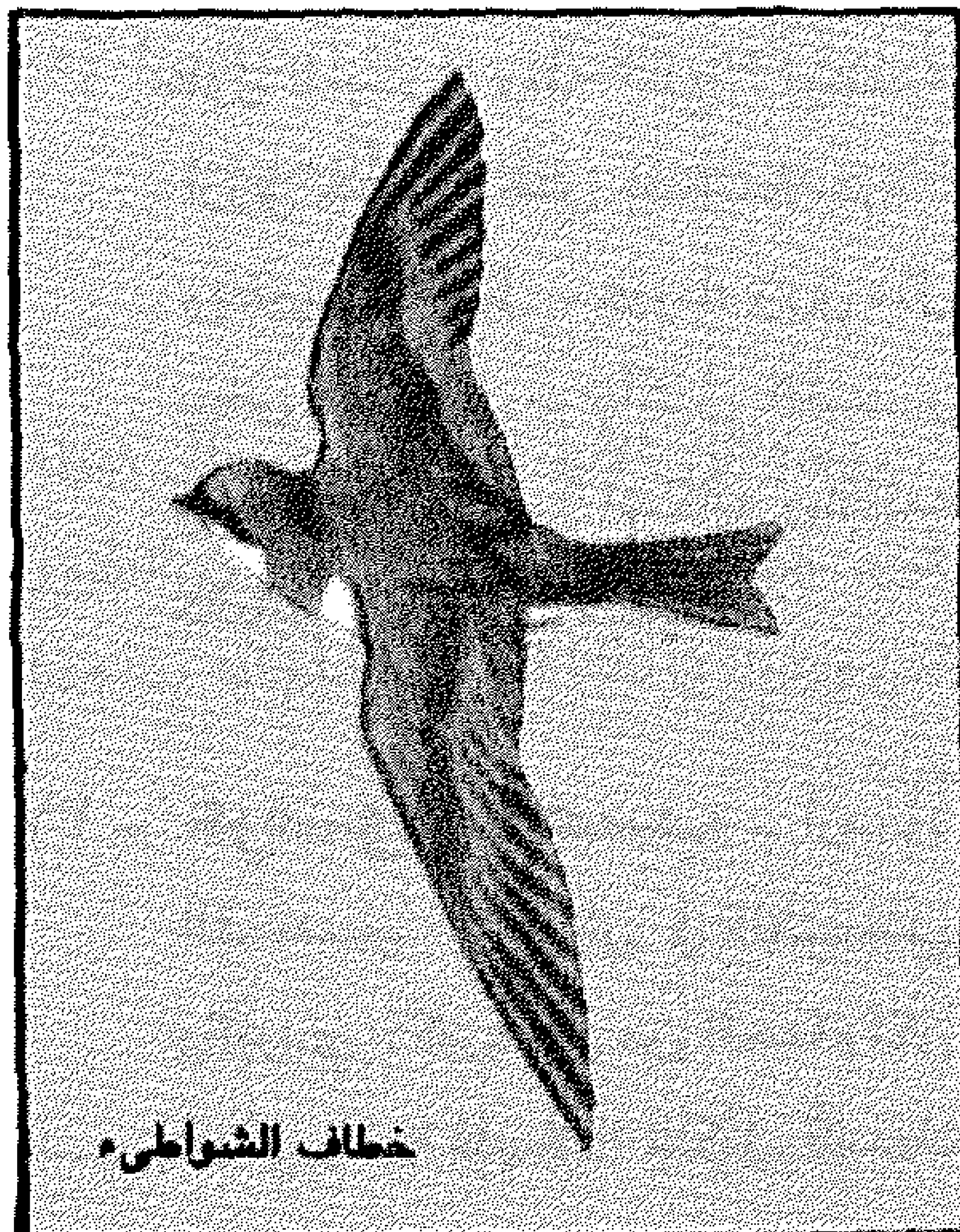
٣١ ـ **سُمَّيْني** : طير اصفر ، راسه اسود ، رجلاه سود . وهو بقدر الجحايلي . منقاره اسود . ويشبه الباقي الجحايلي .

٣٢ ـ **شُوْوُلي** : اكبر من الجحايلي . وكله ابيض . لكنْ رجلاه وراسه حمر . وذيله اطول من ذيل الجحايلي . يأكل الجراد . ويعيش بالبر . ومنقاره كمنقار الجحايلي . يؤكل .

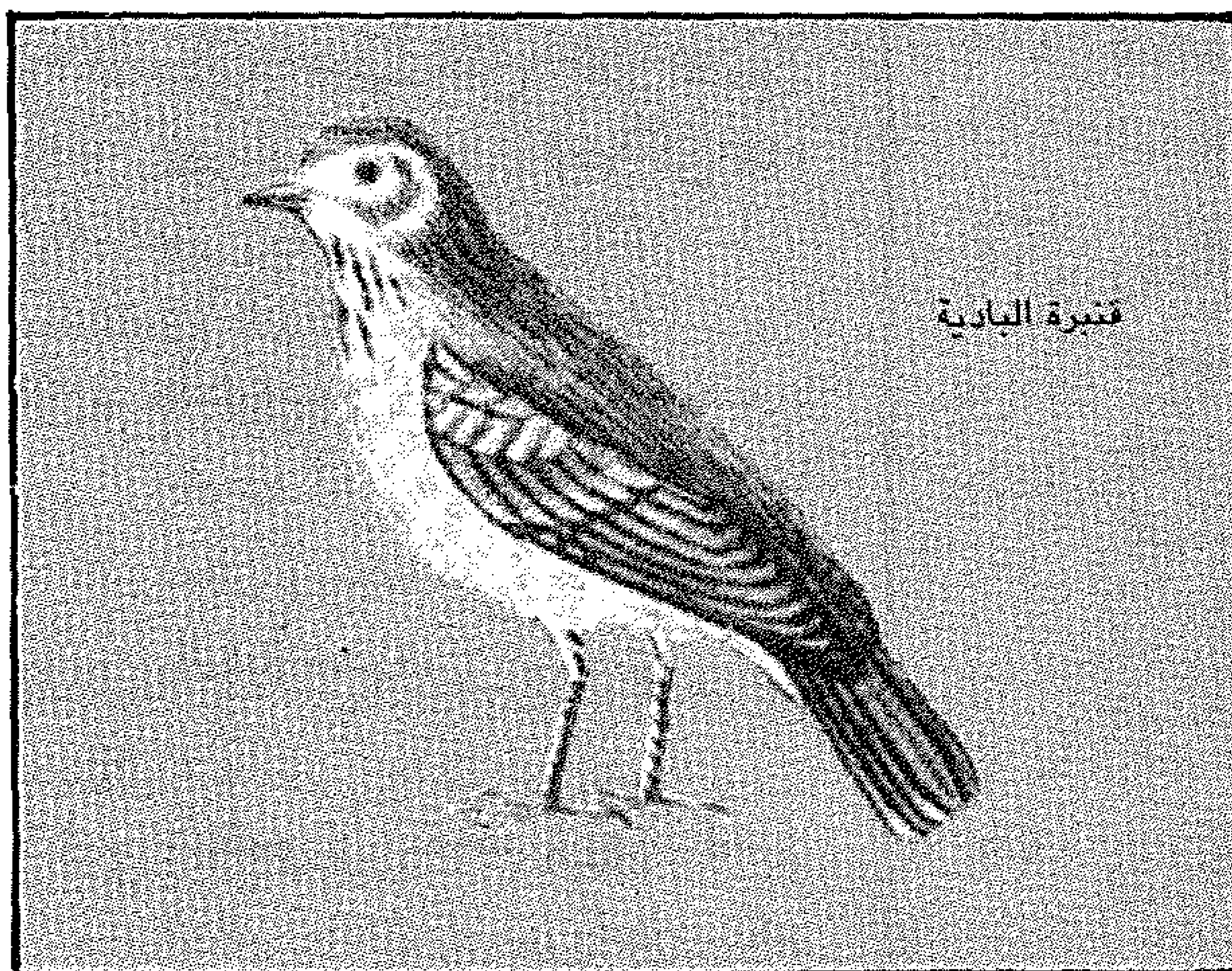
٣٣ ـ **صقيل الفأر** ـ او صُقَيْر تصغير صقر : نوع من البومة تأكل الفأر .

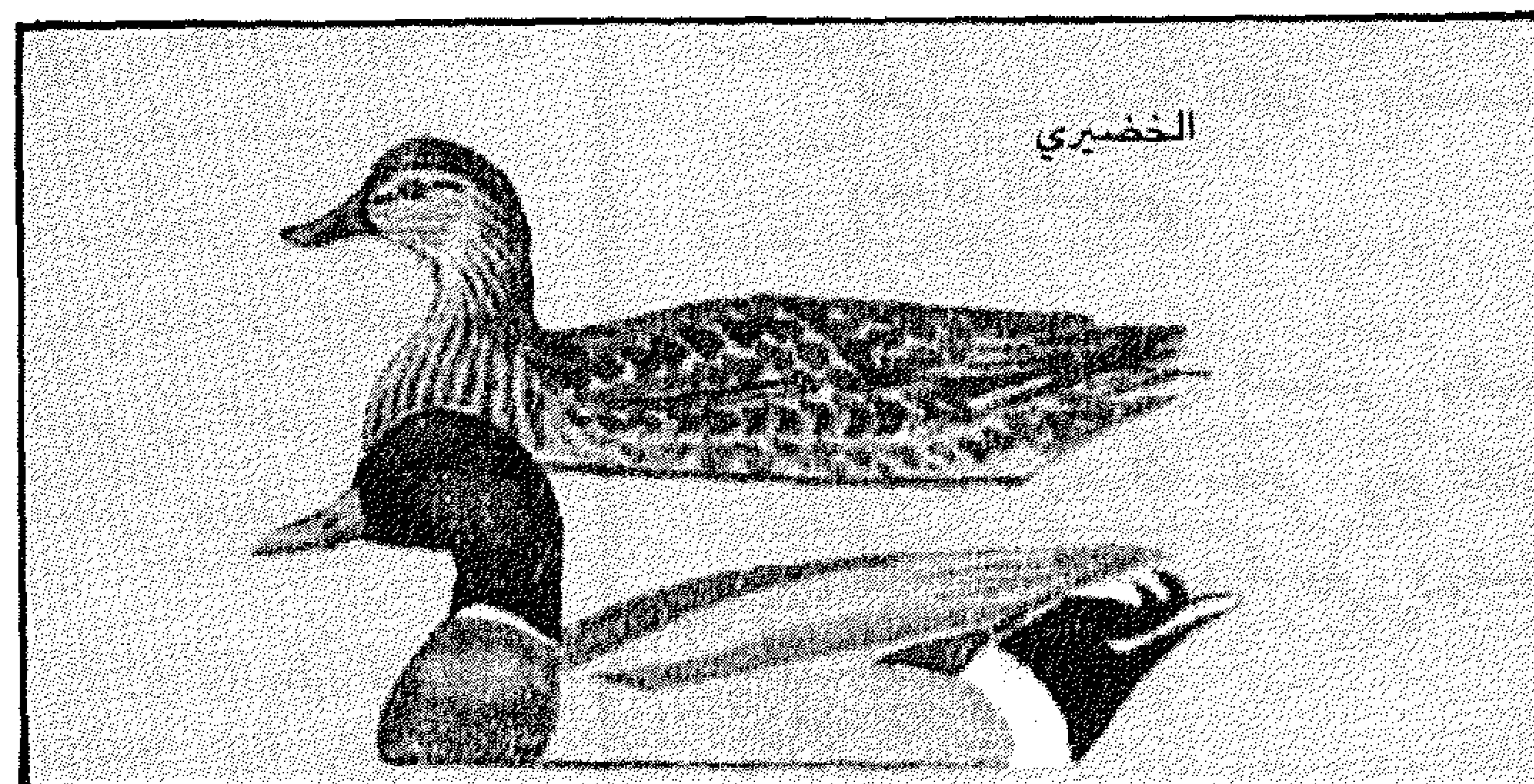
٣٤ ـ **صيومي** : كله ابيض . وهو

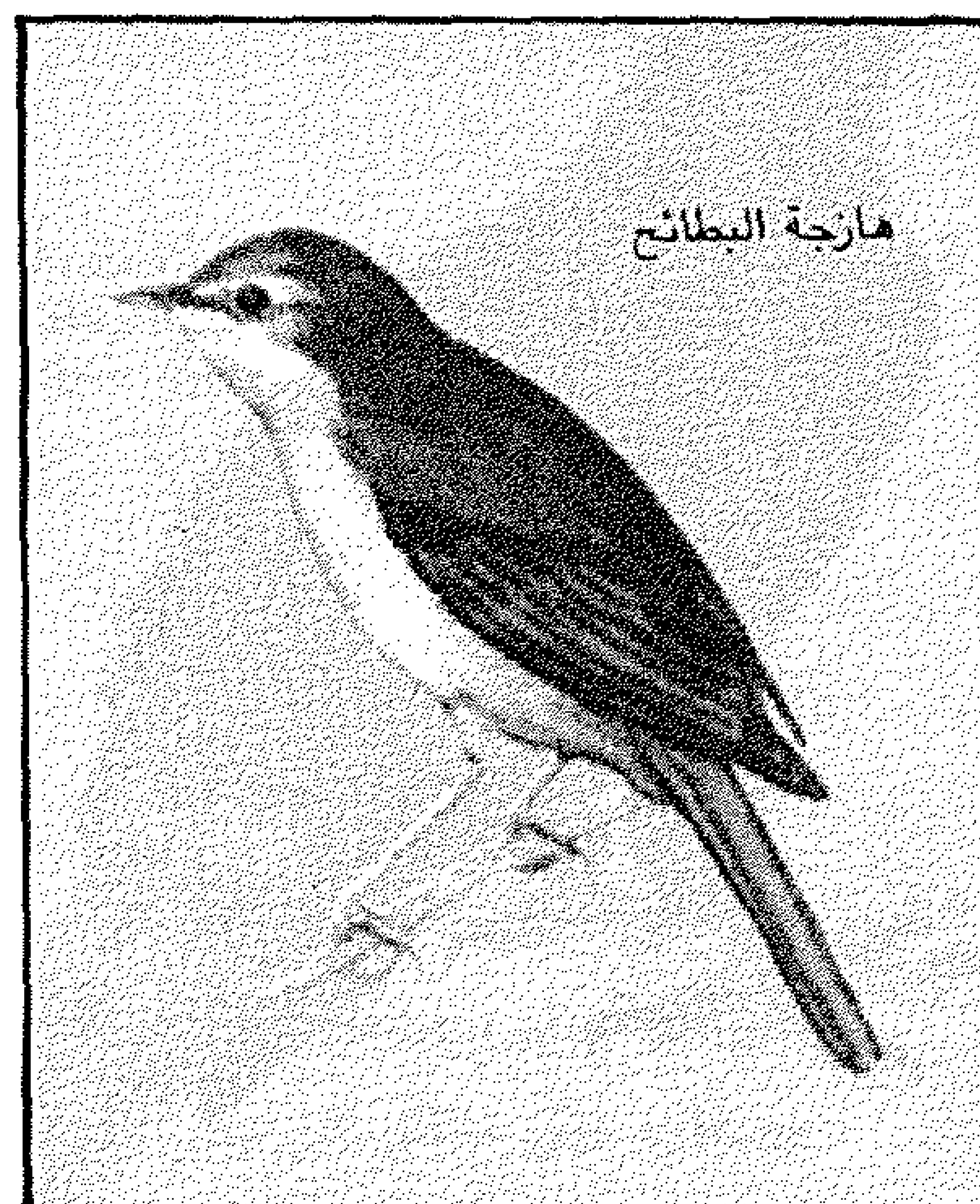

التمّ


خطاف الشواطىء









نوع من البيوضي . وهو مثله لكن أصغر وأقل بياضاً . أكله السمك .

٣٥ ـ **ططوة** : هي بقدر البيوضي لكنْ رجلاها أطول . ومنقارها أملح أطول من البيوضي . تعيش في الشواطىء على السمك ، جناحها سوداء . وبطنها وظهرها بيضاء ، ورقبتها سوداء .

٣٦ ـ **طلطول** : بقدر البلبل لكن ذيله طول شبر ، وكله أملح . بيضه ازرق جدًا منقّش بنقط سود . ويضرب به المثل ـ عيونك زرق مثل بيض الطلطول ـ يأكل الثمر والحبوب . وباقي أشكاله وطبائعه كالبلبل في جميع الأشياء .

٣٧ ـ **عرموط كَصب** ـ أرمود القصب : يعيش في القصب والبردي . كبره أقل من الحمام لكن أعلى منه قليلاً . يأكل السمك والجراد . صغير . وهو أملح وأصفر . منقاره ورجلاه كالحمام . يؤكل .

٣٨ ـ **عُوَيْد اللنج** : منقاره أسود طول شبر ، ليس بشكل منقار البطة ، رجلاه طويلة . وعلوه نصف ذراع . وجسده صغير . ظهره أسود . رقبته بيضاء . جناحه سود مع رجليه . يأكل السمك والدود .

٣٩ ـ **عُوَيْد الجرناص** ـ القرناص أو القرناس : مثله لكن أصغر .

٤٠ ـ **عويد بحر** : أكبر من البهايري . وهو أبيض وأسود والباقي كالبهايري . يأكل سمك . يؤكل .

٤١ ـ **غرنوگ** : منقاره مثل منقار البهايري . وعلوه أعلى من البهايري . ريشه كله أبيض وقليلاً أملح في الآخر . يعيش على السمك . يؤكل .

٤٢ ـ **غوصي** : لا يعيش إلّا على الماء ، ولا يقف على البرّ أبدًا ، بل يغطّ بالنهر . رجلاه للوراء ومحيوكة ، وهو شبه الوزّة لكن أصغر . ويختلف ريشه بين الأسود والأبيض . يؤكل .

٤٣ ـ **كَارّ** : طير يشبه البيوضي لكن أكبر

وأعلى ، وريشه ورجلاه سود ، يؤكل .

٤٤ ـ **گاصوص** : وهو جنس من الفرار لكن أصغر . ولونه كلونه . يؤكل .

٤٥ ـ **گصة** : يأكل الحبوب والدود . علو رجليه أعلى قليلاً من الحمام ، وهي ملحاء ، وهو أيضاً أملح لكن منقاره أسود . والباقي كطبع الحمام . يؤكل .

٤٦ ـ **كُفّة** : لا تؤكل . ظهرها أملح . ورجلاها حمر . وتغتذي بالسمك . وهي بقدر الدجاجة . منقارها مثل منقار الأرخامة لكن أقصر قليلاً . ورجلاها مثل رجلي الحمام .

٤٧ ـ **لبّاد** : وهو شبه العصفور لكنه أملح مشبع . وذيله أطول قليلاً من العصفور .

٤٨ ـ **مَصُو** : له أربع أصابع . وهو كشكل الدجاجة لكن أنعم وألطف . وشكله أسود وأملح . يأكل السمك . منقاره كالدجاجة . يؤكل .

٤٩ ـ **مُغَرْفي** : أسود مشبع . وهو من جنس الحذاف . رجلاه قصيرة جدًا . يغطّ ويرفّ على وجه الماء . يؤكل .

٥٠ ـ **مليه الرعيان** ـ معناه : ملهّي الرعيان : وهو طير بقدر الحمام . يعيش في القفر . وأكله في الزبل والروث ـ فشقى ـ رجله ومنقاره كالحمام . وريشه قهوايي كله . ويضرب به المثل ـ لا يطير بعيد ، ولا يقبض بالإيد ـ أي يعذّب الصيّاد ويلهيه . لا يؤكل .

٥١ ـ **مُنَيجْلي** : شكل الوزّة لكن ظهره وجناحه سود . وكتفه أبيض . ورجليه سود . ومنقاره كالمنجل . وبعضاً يصير أبيض وأصفر .

٥٢ ـ **مهلهل** : رأسه ومنقاره وبطنه ورجلاه حمراء لكن ظهره أخضر . يأكل السمك . وهو أصغر قليلاً من الحمام لكن منقاره طويل . وليس له ذيل ، وإن كان فلا يذكر[٩] .

٥٣ ـ **وردة** : قدر الوزّة . ورجليها قصار كالوزة وملحاء . رقبتها طويلة ورفيعة ـ شبر ونصف ـ وهي سمينة وعيونها زرقاء . ورقبتها ملحاء وظهرها أسود . تأكل السمك . منقارها أقصر من الإحمرّ . كشكل ، البطة ، ويؤذي إذا يَضرب به .

٥٤ ـ **هُرّبان** : أصغر قليلاً من الوزّة الاعتيادية ، دائر عنقها أحمر ، ظهرها وكتفها سود . ومنقارها أحمر وبطنها بيضاء .

هذا هو المِسْرَدُ الذي أظَلَّ طيورَ البصرة في أواخر القرن التاسع عشر .. ولكن الأب الكرملي زَرَعَ في نهايته مَلْحَظًا ، هذا نصه :

وهنا كم اسم ما قدرت على استحصال تفسيرات عليهم : كلب الطير ، إزْوي عرّ الحسين ، كَوْشر ، إهليجي

وأنا شخصيًّا كلّفت الأستاذ **صادق هامل** ـ معاون المدير العام في دائرة المكتبة الوطنية ببغداد ـ أن يستطلع شيوخ الأهوار وأعيان الريف البصري ما يرونه في هذه الطيور ، فكانت ، الحصيلة أن **الإهليجي** طير أملح ، ومنقاره طويل . ورجله طويلة وعارية . وعينه سوداء . وهو ضعيف البنية . ويوجد في الأهوار . وأن **الكوشر** ـ أو الكوثرة ـ يشبه الدجاجة المائية ولكنه أصغر حجماً ، لونه أملح يميل إلى السواد ، ومنقاره أملح وعريض . ورجله تشبه رجل دجاجة الماء . عينه سوداء ، وذيله أملح ويوجد في الأهوار . وأن **غرّ الحسين** ـ لا عرّ الحسين كما توهم رشيد جبران ـ طير ، ريشه منقش ، أبيض ، وأحمر ، وهو يشبه الدُرّاج ولكنه أكبر حجماً منه . منقاره اعتيادي ، وعينه واسعة كعين الغزال ، وذيله اعتيادي ، وهو طير برّي جميل ، يوجد في البصرة .

* * *

ويبدو أن الأب الكرملي رجع إلى زميله رشيد جبران يستوضحه عدداً من الطيور التي وردت في ذلك المِسْرَد ، فأجابه بما هذا نصّه :

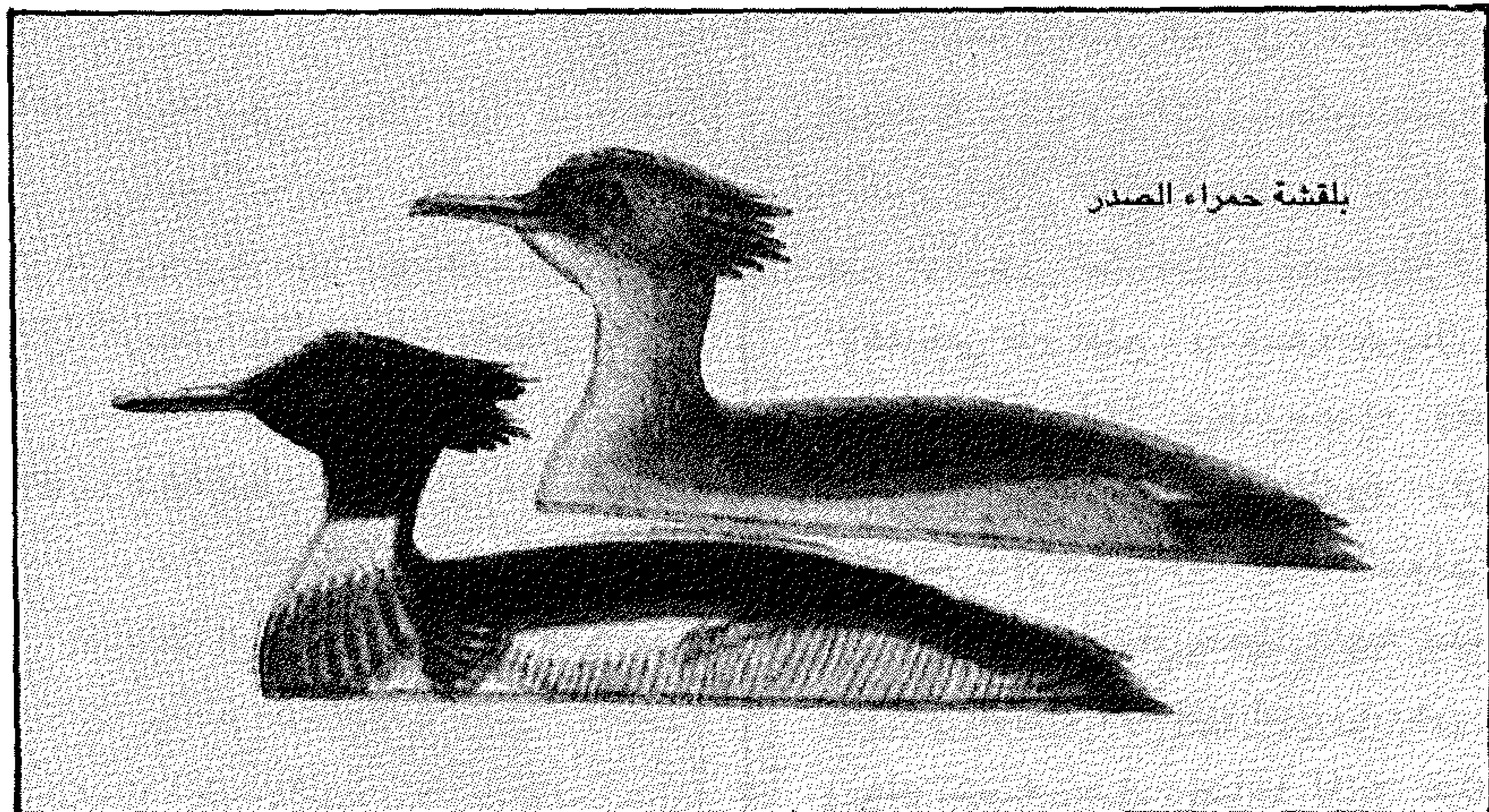
فوائد وتتمة :

١ ـ مِلْهيَّة الرعيان أو امْلَهْيَة





ابو خصلة



بلقشة حمراء الصدر

الربيان ـ كما ذكرتم ـ هو نوع من البوم صغير .

٢ ـ أبو الزعِرّ أو أبو الزَعَرّ يلعّب ذيله كما ذكرتم .

٣ ـ إرْخامَهْ عكس ما ذكرتم ، هي كما وصفتها تعيش بالماء ، ولا تأكل الجيف ، ولا يسمع له اسم رخمة قط هنا .

٤ ـ اللباد والططوة يصيحان غالباً .

٥ ـ من جميع أنواع النسر التي عددتموها لا يعرف منها هنا إلا العطاب وأنواعه ، والطُسَّيْلة المسماة عند البصريين طِسّلة ، ودجاج الماي ، وإهليجي ، وسميجي هو كالغاك لكن أصغر قليلاً ، وأشد بياضاً ، ورجلاه ومنقاره حمر .

٦ ـ غرنوك : ليس كما تفكرون ، بل كما ذكرت ، أي ظهره أحمر قليلاً ، وأجنحته بيض بها ريشات سود ، ريشه الآخر رمادي على بياض .

* * *

واختتم الأب الكرملي فوائدَ رشيد جبران بما هذا نصّه :

تنبيه :

أنشأ هذه الفوائد والملاحظات حضرة رشيد أفندي جبران حينما كان في البصرة **وهي أسماء الطيور كما هي معروفة عند أهالي تلك البلدة ، وكان قد أرسلها إليّ في سنة ١٨٩٨ كافأه الله كل خير .**

كاتبه الأخ أنستاس ماري الكرملي
الحافي المرسل الرسولي في بغداد

* * *

ويسعدني في نهاية المطاف أن أدعو أهل التراث الشعبي في دول الخليج العربي إلى تنظيم مِسْرَدٍ جديد لطيورهم ، يتّشح بالأسماء الشعبية ، وضوابط التصنيف العلمي المورفولوجي ، الشاملة وما يحوم فوق هذا كلّه من لوازم فولكلورية ، كما أدعوهم إلى استحثاث الهمم على إعداد دراسات شعبية ، على صعيد إتيمولوجي **ETYMOLOGY** لإرجاع تسميات طيورهم إلى أصولها .

الشرح

(١) يقصد : ريشه ـ الكرملي .
(٢) هذه المعلومات في هذا الطير ليس كافية ، سأحصل على غيرها ـ الكرملي
(٣) الزيادة بين المعقفين من الأب الكرملي .
(٤) القت ـ الكرملي ـ .
(٥) هي الوزة ـ الكرملي ـ .
(٦) أي : لطول ـ الكرملي ـ .
(٧) الزيادة من الكرملي .
(٨) الزيادة من الكرملي .
(٩) يريد أن يقول : وإن كان له فلا يكاد يذكر ـ الكرملي ـ .

دعوة إلى الالتحاق بدورات تدريبية متخصصة

■■ ينظم مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية سلسلة دورات تدريبية متخصصة لأبناء الدول الأعضاء من الجنسين ، وذلك لإعداد جامعين ميدانيين ، وتأهليهم للعمل الميداني كل في موقعه ، بقصد جمع مواد المأثور الشعبي .

شـــروط الالتحاق :

- أن يكون المتدرب من مواطني إحدى الدول الأعضاء في المركز وهي : دولة الإمارات العربية المتحدة ، ودولة البحرين ، والمملكة العربية السعودية ، والجمهورية العراقية ، وسلطنة عمان ، ودولة قطر ودولة الكويت .
- أن يكون لديه حصيلة ثقافية عامة يستطيع من خلالها متابعة تلقي المادة التدريبية بيسر .
- أن يكون أحد المهتمين بالتراث الشعبي ولديه استعداد للتعاون مع المركز في هذا المجال .
- أن يقبل الالتحاق بدورات تدريبية متقدمة في فترات لاحقة بأي مكان يختاره المركز .

ملاحظـــــات :

- تعقد الدورات إما في دولة المقر أو إحدى الدول الأعضاء الأخرى .
- يمنح المركز المتدرب تذكرة سفر مرجعة إلى مقر عقد الدورة ونفقات الاقامة .
- يمنح المتدرب عند نهاية كل دورة شهادة معتمدة من المركز باجتيازه الدورة .
- يمنح المركز مكافآت مالية نظير تكليف المتدربين بأعمال الجمع .
- تُجَمَّع كافة الطلبات المقدمة ويتم اختيار المتدربين حسب تخصصاتهم ، وحاجة المركز ، ومواقع إقامتهم . وعند اختيار المتدرب يتم إشعاره بموعد ومكان عقد الدورة ومخاطبة جهة عمله .

إجراءات الالتحاق :

للراغبين في الالتحاق بهذه الدورات ملء الاستمارة المرفقة بالإعلان وإرسالها بالبريد إلى العنوان التالي :

وحدة العلاقات الثقافية

مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية

ص . ب : ٧٩٩٦

الدوحة ـ دولة قطـر

الاســـــم : ....

مكان وتاريخ الميلاد : ....

الجنسيـــــة : .... رقم جواز السفر : ....

تاريـخ الأصـدار : .... تاريخ الانتهاء : ....

المؤهـل الدراسي : .... الوظيفــة : ....

جهـــة العمـــل : .... مكان الاقامــة : ....

الهاتـــــف : ....

العنـــــوان : ....

....

الاهتمامـــــات : ....





مرويات شعبية

حسين قدوري

النذور في لعب وأغاني الأطفال الشعبية





■ ■ من خلال المسوحات الميدانية التي أجريتها منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨٥ وعلى امتداد جغرافية العراق للمناطق الآهلة بالسكان العرب فقط ـ حيث أجلت المناطق الأخرى لوقت لاحق ـ لاحظت أن بعض لعب وأغاني الأطفال الشعبية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعادات وتقاليد المجتمع العراقي . ومن هذه عادة النذور التي ترد في أغاني الترقيص التي تتغنى بها الأم لطفلها لملاعبته ومـداعبته . كذلك ترد في بعض الألعاب التي يمارسها الأطفال أنفسهم بعد سن السادسة ، وهذا ما جعلني أخصص لها هذه الدراسة ؛ لأهميتها التاريخية والاجتماعية والفنية واللغوية والأدبية ..

هذه الظاهرة اتخذت ـ خلال القرون القريبة الماضية وخاصة في فترات الانحطاط الحضاري ـ أشكالاً غريبة خالطتها الأوهام والخرافات . فبعد أن كانت النذور تقدم وفاءً لقضاء حاجة نوى بها الإنسان ، اصبحت تقدم في غير مواقعها الأصلية .

ويعتقد الناذر اعتقادًا راسخًا بأن النذر يرد القضاء ، أو يمنع حصول المقدور ، أو تحقيق أمنية ، لذلك فإن الناذر عادةً يعلق تنفيذ نذره بتحقيق هدف أو مطلب ..

وفي العراق ، تقدم النذور عادةً لوجه الله تعالى ، وإلى مراقد الأنبياء والأولياء والشيوخ الصالحين ■ ■

أنواع النذور

للنذور أنواع تتماشى وطبيعة الحالة المراد تحقيقها ، كما تعتمد على الحـالة الاقتصـادية للناذر ومنزلته الاجتماعية ، وهي إما أن تكون عينية أو معنوية .

النذور العينية

تتمثل في توزيع مبلغ من المال على الفقراء في أحد المراقد المقدسة أو أي مكان آخر ، كما تشمل الذبائح ، السجاد ، الحصران ، نذر أم البنـين ، جاي أو خبـز العباس ، كسوة واحد أو مجموعة من الفقراء ، المأكولات بصورة عامة ، وغير ذلك .

وتقدم هذه النذور العينية عند تحقق الطلب المنشود للناذر ..

النذور المعنوية

● **الصيام** : ويختلف ذلك باختلاف طاقة الناذر بهذا الجانب ، حتى يصـل إلى صيـام الدهر ـ حسب التعبير الشعبي ـ ولا أعني هنا صيام شهر رمضان المبارك ، بل إن هذا الصيام خارج عن فتـرة هذا الشهـر كالصيام بعيد النبي زكريا ـ يوم واحد فقط ـ أو صيام العيدين ـ عيد الفطر وعيد الأضحى ـ أو أي فترة زمنية أخرى .

● **الراية** : تعليق الراية على سطح الدار أو في إحدى العتبات المقدسة .

● زيارة أحد الأضرحة الدينية

● **المولودية** : إقامة المولود أو الذكر ، وغيرها من النذور المعنوية .

حالات النذور

للنذور حالات متعددة ومناسبات متباينة ، منها :ـ

١ ـ طلب الشفاء من المرض .
٢ ـ طلب حضور الغائب .
٣ ـ طلب الولادة ـ الحمل بعد اليأس ـ أو أن يكون المولود ذكرًا وخاصة بعد ولادات متتابعة من الإناث .
٤ ـ البراءة من المحكمة .
٥ ـ في حالات خطبة العانس .
٦ ـ في حالة العشاق ، وطلباتهم في أن تتحقق امانيهم في الزواج .
٧ ـ طلب الصلح في حالات الخصام العائلي أو القبلي وغيرها من الحالات .

صيغ النذر

إن صيـغ النذور متباينة ، وذلك حسب جنس الناذر ، وعمره ، والتحصيل الثقافي أو الفكري ، والحالة الاقتصادية للناذر ومنزلته الاجتماعية .

وقد تختلف الصيغ وفقًا للمناطق الجغرافية أو اللهجات العامية ، أوحسب الانتماءات المذهبية ، أو الانتماءات العشائرية وغيرذلك .

وهناك عبارات يطلقها الناس عند التصميم على النذر ، أذكر منها :ـ

١ ـ نذر عَلَيّه لَذّبح ذبيحة لوجه الله إذا ..
٢ ـ نذر عليّه لَصُوم (عيد) زكريا إذا ..
٣ ـ نذر عليّه لسوّي مولود النبي إذا ..
٤ ـ نذر عليه لسوّي جاي العباس إذا ..(١) .

وهنـاك تعابير متنوعة أخرى ، تختلف صيغها باللهجة العامية باختلاف المنطقة الجغرافية .

ولا تقدم النذور كيفما اتفق ، وإنما لها أصول أو شعائر أو مراسيم خاصة بكل نوع من أنواعها ، وتصبح مادة النذر مباركة بحيث يسعى الناس للمشاركة فيه أو الحصول على بعض مادياته ليكون لهم نصيب من هذه البركة .

وقد ارتبـط العديد من النذور بالأطفال ، وغدت الصيغ المستعملة في هذا المجال جزءًا من أغانيهم وما يغنّى لهم .

وأدون فيما يلي الألعاب والأغاني التي جمعتها خلال عملي الميداني ، والذي لا أزال أواصله حتى الآن بحثًا عن المزيد من ممّا يتصل بالنذور .

لَنْضِغْ نِضِغْ

أغنيـة من أغاني الترقيص تتغنى بها الأم الموصلية في شمالي العراق ، لمداعبة وملاعبة طفلها وهي تنذر له نذرًا تحققه عندما يكبر ويصبح قادرًا على المشي .

إنها ترجو الله ألاّ يحاسبها على نوعية النذر ، لأنها فقيرة الحال ، وهذا كل ما تتمكن ان تقدمه من النذر ،

حصلت على هذه الأغنية من مدينة الموصل عام ١٩٧٤ من عدة مصادر .

لِنـضـغْ نِضِـغْ يومْ تمشي
لَذَبـح خـفـوف او كبشي

يا ربي لتعاتبني
فقيرة إو ما عندي شِي

Andantino لَنضِغْ نِضِغْ

♩ = 80



ملاحظة :

إن درجة (لا) في نهاية كل جملة موسيقية فيها زحاف نحو الأسفل ، وهي ليست (لا) طبيعي ولا هي (لا ديز) ولا هي (لابيمول) ولا هي (لاكاربيمول) أو (لاكارديز) . بل هي درجة غير ثابتة تميل للزحاف إلى الأسفل ، وعليه وضعت لها علامة (↓) للدلالة على ذلك .

شرح المفردات

أحد مصادر هذه الأغنية : الحاجة سهامه صادق ، منطقة باب الطوب ، الموصل ، العمر : ٤٧ سنة .

لنضغ : أنذر .

نَضِغْ : نَذْر

تمشي : تصبح قادرًا على المشي .

لتعاتبني : لا تعاتبني

شِي : شيء .

محمد علي محمد علي

أغنية من أغاني الترقيص تتغنى بها الأم النجفية لمداعبة وملاعبة طفلها ، إنها تنذر طَلي ـ خروفًا ـ لوجه الله تعالى عندما يكبر ابنها الحبيب ويصبح قادرًا على المشي .

حصلت على هذه الأغنية من مدينة النجف عام ١٩٨٦ من عدة مصادر

محمد علي محمد علي
بَعَدْ عشيرتي وهلي
تُكْبر وانذُر لَكْ طِلي

Andantino محمد علي

♩ = 88



شرح المفردات :

أحد مصادر هذه الأغنية ، سكينة علي مهدي ، ٥٥ سنة ، منطقة الحريش ، النجف .

محمد علي : اسم ولد . في بعض الأحيان يضاعف العراقيون الاسم كأن يسموا المولود : محمد علي

بَعَدْ عشيرتي او هلي : يفديك كل أهلي وعشيرتي ؛ إن الأم تقول ذلك للتعبير عن اعتزازها بوليدها .

طلي : خروف

راحْ صُفَـرْ
طِلَـعْ صُفَـرْ

بعد انقضاء شهري محرم وصفر ، وعند إطلالة هلال ربيع الأول من كل عام هجري ، يخرج الأطفال من بيوتهم وكل واحد يحمل كوزًا خزفيًا وفيـه بعض النقـود ـ عادة كانت فئة الأربعة فلوس أو ما نسميهـا عانـه ـ فيكسرونهـا في الشوارع ، والأزقة إما على حائط دارهم أو على الأرض فتتناثر القحوف وتنتشر النقود فيلتقطها الأطفال .

وفي بعض المناطق من القطر يقوم الأطفال أو النسوة برمي هذه الكيـزان الخزفية من أعلى السطوح ، ولا يتوانى الرجال في بعض الأحيان عن إطلاق الرصاص مشاركة في هذه الفرحة . وأثناء كسر الكيـزان ـ وعادة تجري هذه العملية عند الغروب ـ يغني الأطفال فرحين إحدى هاتين الأغنيتين :

أولاً :

راحْ صُـفَـرْ
جـانـه ربـيـعْ
يا مُحـمَـدْ يا شَفيـعْ

ثانياً :

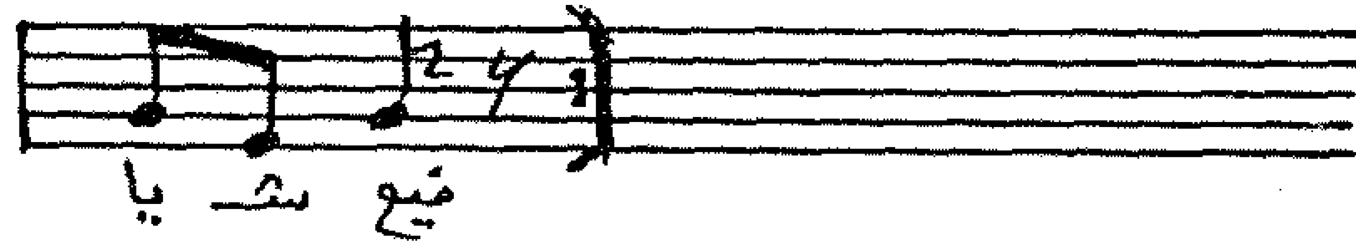
طِـلَـعْ صُـفَـرْ
واحـنَـه سـلامـات

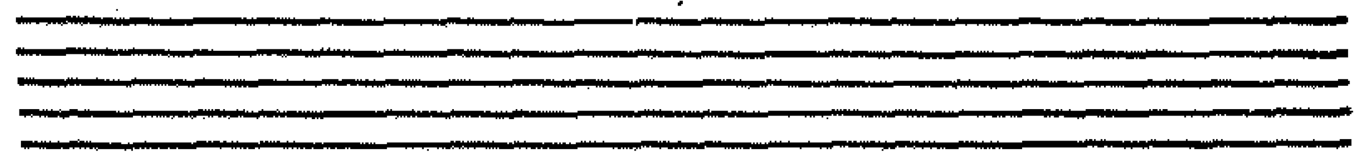
إضافة إلى معرفتي وممارستي لهذه الأغاني فقد حصلت عليها من مصادر عديدة كان أغلبها من محافظات النجف وكربلاء وبابل والقـادسيـة ـ الديـوانيـة ـ في عام ١٩٧٦ ، وأذكـر منها : محمد الخويطر ، ٤١ سنة ، العباسية ، كربلاء ، وفاطمة عليوي ، ٦٠ سنة منطقة سدة الهندية ، بابل .

Andante
♩= 76

راحْ صُفَرْ







طِلَعْ صُفَرْ





ملاحظة :

بالنسبة لأغنية ـ طِلَعْ صُفَرْ ـ حصلت عليها وهي تغنى بالصيغ الإيقاعية التالية ، وعليه فقد دونتها بالصيغتين :

١ ـ إيقاع الوزن البسيط ٢/٤

٢ ـ إيقاع وزن الجورجينة ١٠/١٦

شرح المفردات

راح : ذهب ، وهنا تأتي بمعنى انتهى .
جـانـه : جاءنا ، أي بدأ شهر ربيع الأول .
طـلـع : هنا تأتي بمعنى راح ، أي انتهى .
واحنه : ونحن .



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .



يا نايمين الليل يا كُفّاره

لعبة جماعية يمارسها الأطفال بين سن التاسعة والرابعة عشرة تقريباً . ليس لها شكل معين . تغنى الأغنية مع التصفيق والأطفال يسيرون في الطرقات والدروب ، وهي لعبة موسمية تخص لية - المحية - فقط وتمارس عادة في ساعات متأخرة من الليل .

يعتقد بعض الناس أنها تخص الكبار ، وإنني أخالفهم هذا الرأي ؛ وذلك من خلال ممارستي لها في طفولتي ، أضف إلى المعلومات الواسعة التي جمعتها عبر المسوحات الميدانية التي تؤكد كلها بأنها تخص مرحلة الطفولة .

ليلة - المحية - هي النصف من شهر شعبان ، وكلمة محية ، مأخوذة من أحيا الليل ساهرًا .

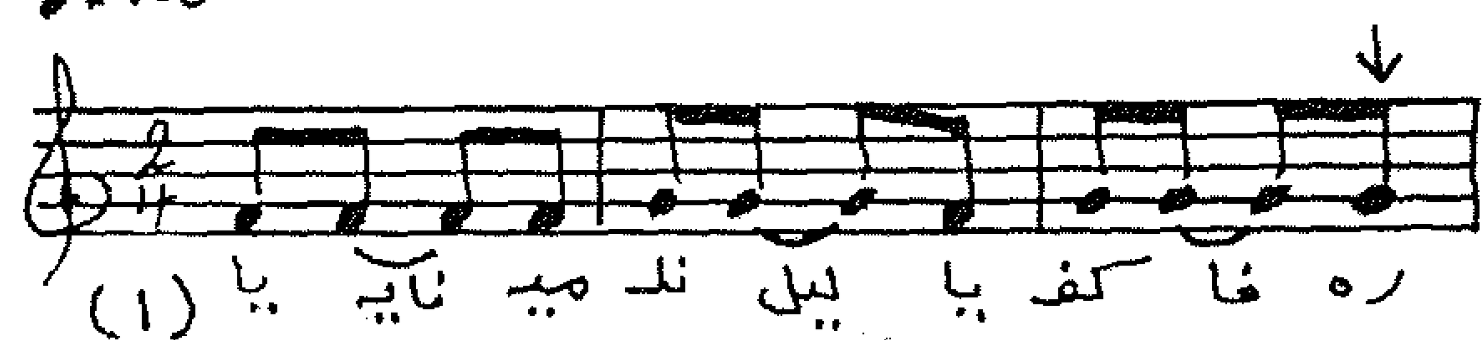
كانت العادة لدي **العوام** والأطفال منهم أن يقضوا الليل ساهرين في ليلة المحية وهم يغنون ويلعبون ويجتهدون في أن يظلوا يقظين حتى الصباح حيث يسود الاعتقاد بأن أبواب السماء تفتح في تلك الليلة ومن يبق يقظاً ويشهد انفتاح أبواب السماء ويدعو الله بشيء تستجب دعوته وتقض حاجته . وعليه فإن من تستجاب دعوتهن من النساء يقررن أن يحتفلن بيوم **المحية** حتى الصباح في كل عام ، وقسم منهن يصمن النهار كله ، وهذا يعتبر نذرًا في أعناقهن .

في ليلة (المحية) وعند الغروب ، كنا نجتمع في الساحات أو أمام دورنا ونتباري في إطلاق الألعاب النارية التي كانت متوفرة آنذاك ومنها الطرقات ، الزنابير، عين الشمس، شخاط رحلو، وغيرها .

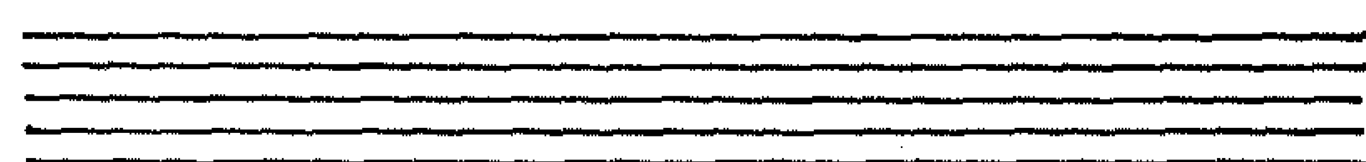
وبعد أن نفرغ مما نعرفه من هذه الألعاب ، وفي الساعات المتأخرة من الليل كنا نجوب - دربوبنتنا والدرابين - القريبة لنا ونحن نصفق ونغني جماعيًا أغنية :

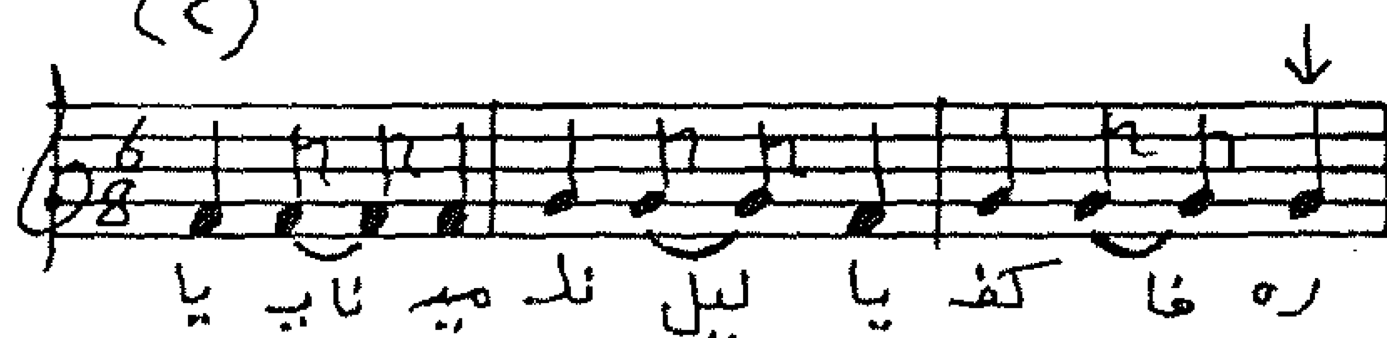
يا نايمين الليل يا كُفّاره
انتو شبعتوا نوم واحنه سهاره

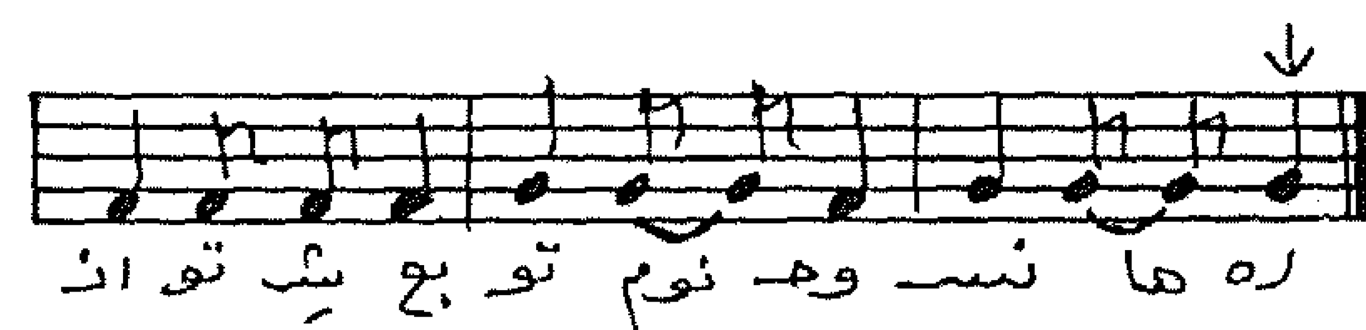
Allegretto
♩= 108
يا نايمين الليل

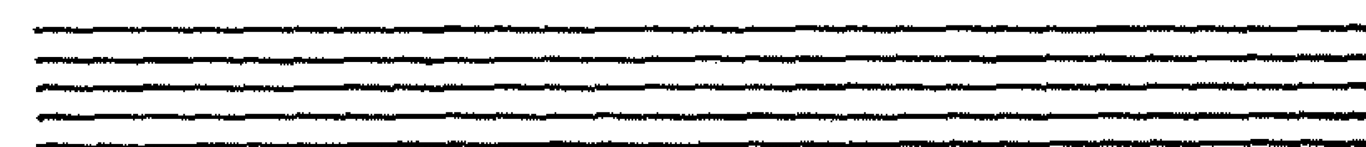
















نقصد بذلك إيقاظ الناس وحثّهم على السهر حتى الصباح تيمّنًا بهذه الليلة .

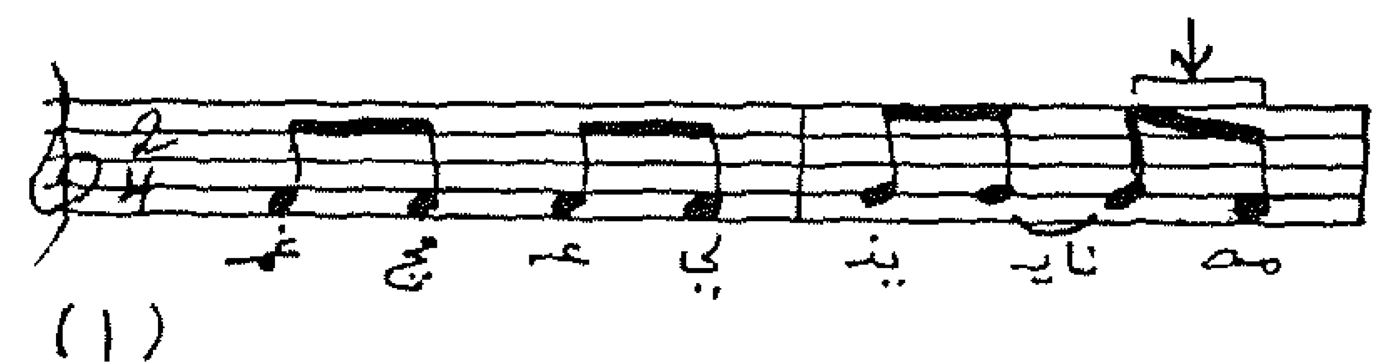
إضافة إلى الأغنية السابقة قد جمعت عدة أغانٍ تخص ليلة

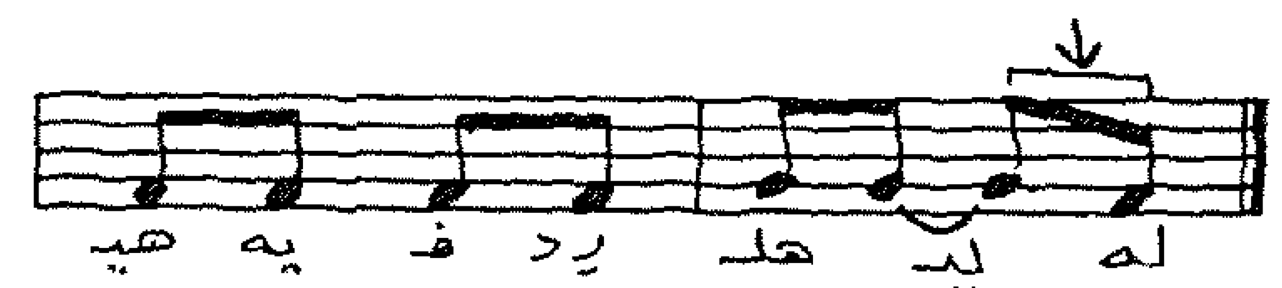
(المحية) ومعظمها من النجف الأشرف وكربلاء ، كذلك حصلت عليها من بعض مناطق الفرات الأوسط والجنوبي .

الأغنية الأولى :

غَمِّج علي يلْنايمَه
هِيّهْ فَرْد هَلْ ليلَة

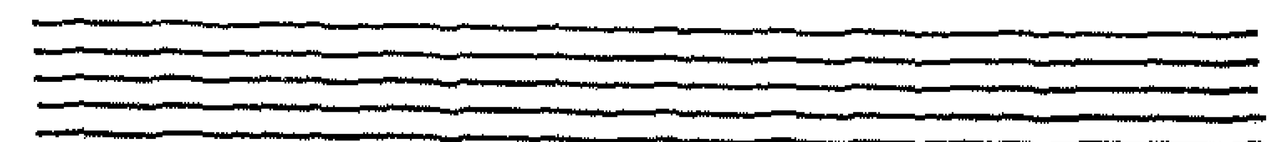
Allegretto
♩= 108
غمّجْ علي يلْنايمَهْ

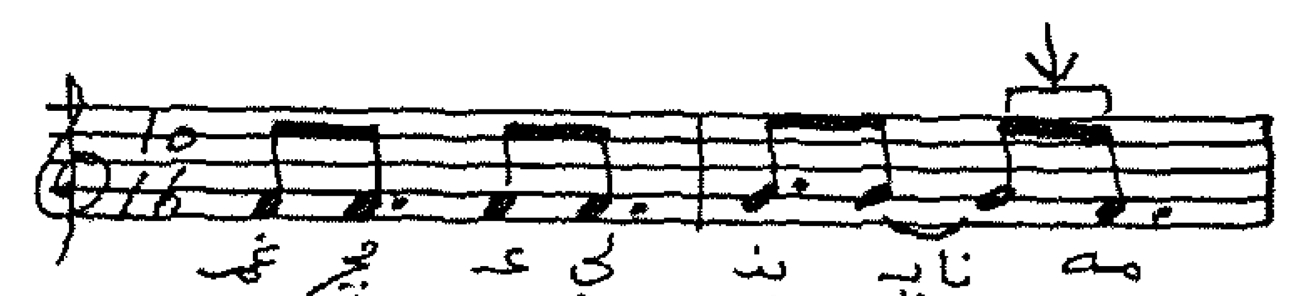

(١)






(٢)




(٣)

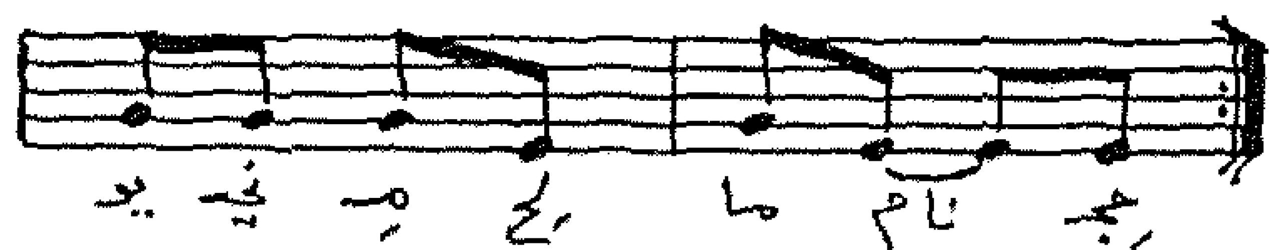


الأغنية الثانية :

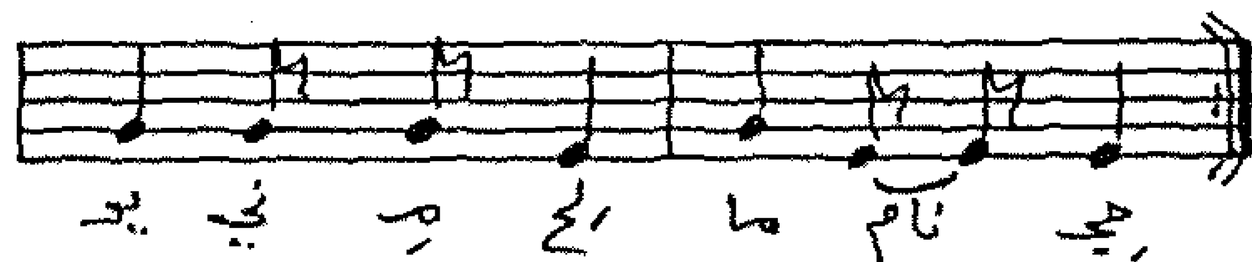
حِجّة للصُبُحْ ما نامْ
بعيوني مِلحْ ما نامْ

Allegretto
♩= 108
رجّه لِلصبُحْ

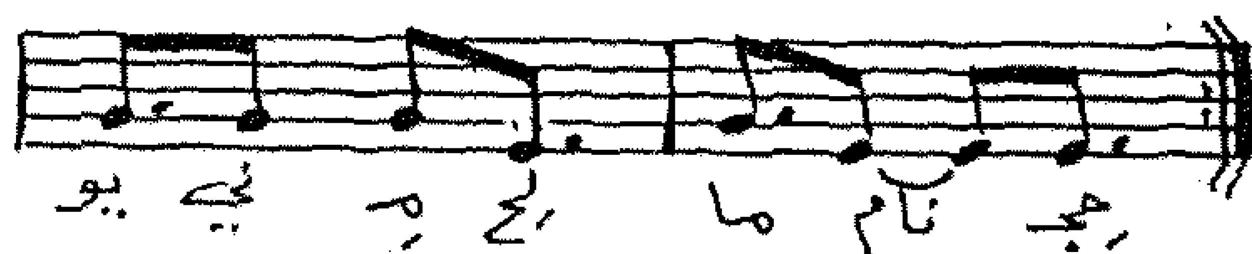

(١)


(٢)




(٣)





* إضافة إلى معرفتي بهذه الأغاني فقد حصلت عليها في الأعوام ١٩٧٦ ، ١٩٨٠ ، ١٩٨٦ من عدة مصادر اذكر منها : سكينة علي مهدي ، ٥٥ سنة ، الحويش ـ النجف ، سهيلة عبد الرزاق ـ ١٣ سنة ، حي الحر ـ كربلاء .





ملاحظات :

أولاً : إن الأغاني الثلاثة الخاصة بليلة (المحية) تغنى في صيغ إيقاعية متنوعة هي :

١ - إيقاع الوزن البسيط $\frac{٢}{٤}$

٢ - إيقاع وزن الهيوه $\frac{٦}{٨}$

٣ - إيقاع وزن الجورجينة $\frac{١٠}{١٦}$

ومن هنا فضلت أن أدون كل أغنية في الصيغ الإيقاعية المذكورة أعلاه .

ثانياً : إن الدرجة الأخيرة من كل جملة موسيقية التي تمثل المقطع الشعري الواحد فيها زحاف نحو الأسفل ، أي أنها غير راكزة على درجة معينة حيث نلاحظ ما يلي :-

أ - في أغنية (يا نايمين الليل) الزحاف في الدرجة الأخيرة فقط ، ويكون نحو الأسفل .

ب - في أغنية (غمِّج علي يلنايمه) ، يبدأ الزحاف من الدرجة ما قبل الأخيرة ويستمر حتى يشمل الدرجة الأخيرة .

وعلى هذا الأساس وضعت العلامة (↓) للدلالة على أن هذه الدرجة الصوتية غير ثابتة ، فيها زحاف نحو الأسفل .

وكنت قد لاحظت هذه الخاصية في العديد من أغاني الأطفال الشعبية ، ودونت ذلك في الجزاين الأول والثاني من كتابي **لعب وأغاني الأطفال الشعبية في الجمهورية العراقية .**



لعبة «أشكَمْ أباشي»

الاستجداء

وهذا نوع من النذور الشائعة بين النساء اللواتي لم يعش لهن مولود ، حيث تنذر الأم حين يبلغ رضيعها من العمر ثلاثة أيام أن ترتدي ملابس رثّة قذرة ، وتستجدي من سبعة بيوت تطرق أبوابها دونما حياء ، وتشتري بما تحصل عليه من نقود ما يستقيم عشاءً تأكله تلك الليلة ، وتحمد الله على سلامة ابنها .

وهناك استجداء آخر تقوم به الأم طمعًا في بقاء وليدها على قيد الحياة : إنها تنذر أن ترتدي عباءة وملابس وجوارب بادية الرثاثة والقذارة وتستجدي ثلاثة أشخاص من جلّاس المقاهي ربما منّوا عليها ببعض النقود تشتري بها قطعة قماشٍ كسوةً لطفلها ، وإذا كانت النقود قليلة لا تكفي لشراء القماش المأمول فإنها تشتري بها إما (كاورية) أو (عرقجين) .

وقد تكون المرأة في الحالتين ميسورة الحال ولا حاجة بها للاستجداء ، غير أنها نذرت وتفعل ما وعدت به عند تحقيق مطلبها .

ملاحظة :

الكَاورية: لباس رأس الطفل في دور الحضانة ، ولها شريطان يربطان تحت الحنك لتثبيتها على الرأس . وقد سميت بذلك نسبة إلى الكَاوور ، وهم عند العراقيين الكفار والمجوس ، وقد نسبت إليهم



لعبة «جرّ الحبل» .



لعبة «أنـي هنـا» .

باعتبارهم أول من استعملها على تلك الهيئة .

العرقجين : كلمة تتألف من مقطعين :
عرق : وهو ما يفرزه الجسم .
جين : أي مصاص أو جامع
وبصورة عامة فإن العرقجين تعني الطاقية .

وقد وجدت نوعًا من الاستجداء يمارسه الأطفال الذكور في لعبة **جدّية** . وليس لها شكل معين . وهي موسمية تخص اليوم السابع من شهر المحرم الحرام . الذي فيه صرع العباس بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما .

وتتجمع مجموعة من اللاعبين في الساحة ثم يذهبون إلى البيوت بقصد الاستجداء وهم يرددون :

اطّونَةْ لخاطر العباسْ

وعندما يصلون إلى باب أحد الدور ينشدون أمام الدار

مـدّي إيـدِجْ مدّي إيـدِجْ
والله ايـخـلـي اولـيـدِجْ
مـدّي إيـدِجْ نوبـتـينْ
الله ايـخـلـى لـثـنـينْ
مـدي إيـدِجْ للأحـواس
والله ايـخـلـي الـدواسْ

وإذا وصلوا إلى بيت رئيس القرية ينشدون

جيلَـهْ أوْ نـصّ يا بيـت الشيـخْ

وهم في تلك الأثناء يرمون بالحجارة البيت الذي لا يعطيهم شيئاً . وإذا وجدوا البيت خلواً من أهله هزجوا بهذه الكلمات :

يا مهجْـوم أهلك وينْ أنــووا

وبعد أن ينتابهم التعب أو يحصلوا على ما يريدون ، يتقاسمون المحصول ثم ينصرفون كلٌّ إلى داره .

ملاحظات :

سجلت هذه اللعبة عام ١٩٧٤ ، ١٩٧٦ من عدة مصادر أذكر منها :
وسن عبـدالكريم ، ١٢ سنة ، منطقة العمارة . زهره علوان ، ٥٢ سنة ، سوق الشيوخ ـ الناصرية .

شرح المفردات العامية

الجّدية : أو الجداوة ، هي الكدية أو الاستجداء





إيقاد الشموع وتسيسها في النهر

وهذا نوع آخر من النذور الخاصة بالسيد **خضر الياس** او كما يسمى بالعامية **الخضر ابو محمد** .

تهيىء الأم كربة نخل يابسة تثقب على عدد الشموع المنذورة ،

اطـونَه : أعطونا .
لخاطـر : من أجل .
إيـــدج : يدك .
ايخلـي : يحفظ .
اوليـدج : ولدك .
نوبتـين : مرتين .
لثنـين : الاثنان ، والمقصود هنا الوالدان أو الولد والبنت .
وتعني بصورة عامة الدعاء بحفظ الأولاد من أي سوء .
الأحواس : في اللغـة العربية ، جمع أحوس وهو الجريء الذي لا يهـوله شيء ، والشجـاع الحمس عند القتال ، الكثير القتل للرجال ، وهو أيضاً من إذا لقي لم يبرح . والجمع الوارد في اللغة هو الحُوس بمعنى الشجعان .
ومن جانب آخر فإن الأحواس ـ ومفردها الحوس ـ في اللغة العامية هي الثياب الطويلة ذات الجيوب الكبيرة ، والمقصـود في هذه الأغنية أن تمد ربة البيت يدها إلى جيبها لإعطائهم شيئاً من النقود .
الدواس : في اللغـة العـربيـة ، أصلها من أسماء الأسد ، ولعل المقصود هنا سيد الأسرة تشبيهاً له بالأسد .
وفي اللغـة العـاميـة تعني الفلاح الذي يملك أكداس الحنطة والشعير .
جيلـه : كيلة ، وهي وعاء يكيلون به الحبوب .
نـــص : نصف .
مهجوم : الدار المهجورة .
ويـــن : إلى أين ، وهنا تعني : إلى أي مكان ؟
أنــووا : نوى ، ينوي ، أنوى .
وهنا المقصود إلى أي جهة أو مكان ذهب أهل الدار .

حيث تثبت كل شمعة في ثقب من تلك الثقوب ، وتأخذها الناذرة إلى الشريعـة ثم توقـد الشموع مع اصفرار الشمس . وفي مساء يوم الخميس (ليلة الجمعة) ، تضع الكربة على سطح الماء فيأخذها تيار الماء معه ، وكثيراً ما يلاحق الكربة ذات الشموع الموقدة الصبيان السابحون في تلك المنطقة إذا كان الموسم صيفاً .

Andantino

♩=84

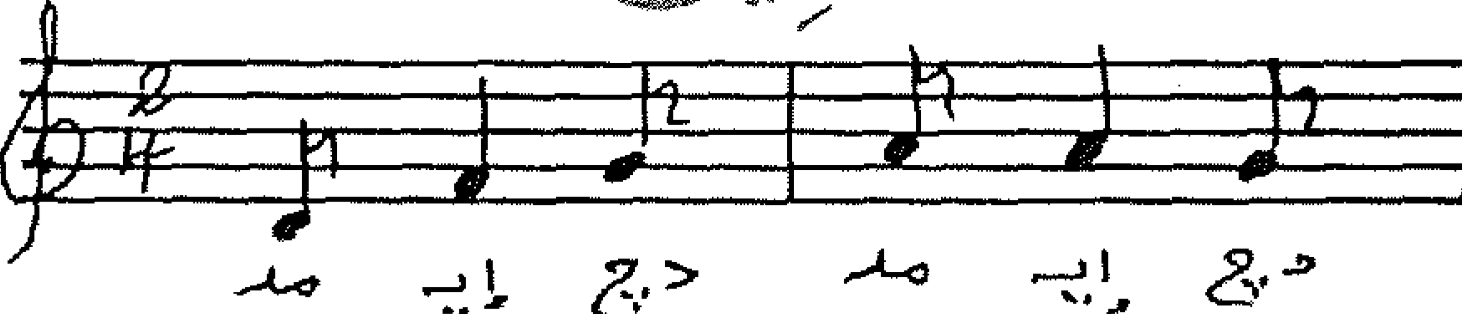
إِطُونَهْ

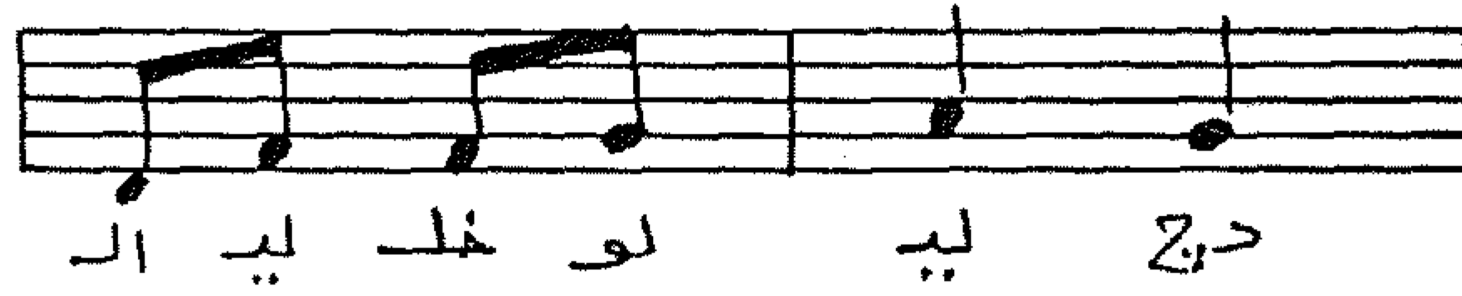


Moderato

♩=96

مِدْ إيدِجْ













وقد كانت هذه العادة منتشرة وتمارس بكثرة وعلى الأخص في المدن والقرى والأرياف التي تقع على حافتي النهر ، وكان النهر يبدو في ليلة الجمعة وكأنه مملوء بالقناديل المضاءة المنعكسة أشعتها على الماء .

ملاحظات

١ ـ **خضر الياس** : هو (في المعتقد الشعبي) عبد صالح ، وولي من أوليـاء الله ، عاصر النبي موسى عليـه السـلام ، ويعتقـد العراقيون بأنه ساكن في الماء .

٢ ـ **تسييس** : وضع الكربة مع الشموع في النهر ليأخذها التيار دون هدف وبصورة تلقائية .

٣ ـ قسم من الشموع يسيس نذرًا لصاحب الزمان ، وتوضع على (الكربة) وبين الشموع رسالة يكتب فيها عن حاجتهم وتسمى (عريضة) . وصاحب الزمان عند الشيعة هو الإمام الثاني عشر من أهل البيت وهو محمد ابن الإمام الحسن العسكري .

الهوامش

١ ـ الحاجة سهامة صادق : من مواليد الموصل عام ١٩٢٧ ، تم اللقاء معها في دار ولدها في الموصل في ١٢/٩/١٩٧٤ ، اخذت هذه الاغنية عن اهلها .

٢ ـ سكينة علي مهدي : من مواليد النجف الأشرف عام ١٩٣١ ، تم اللقاء معها في بغداد بدار ابن اخيها في ٢٠/٨/١٩٨٦ ، اخذت هذه الأغنية من عائلتها وجيرانها .

٣ ـ محمد الخويطر : من مواليد كربلاء عام ١٩٣٥ ، تم اللقاء معه في داره بتاريخ ٢/٢/١٩٧٦ ، اخذ التراث عن اهله واقرانه .

٤ ـ فاطمة عليوي : من مواليد محافظة بابل عام ١٩١٦ ، تم اللقاء معها في سدة الهندية في ٥/٢/١٩٧٦ ، اخذت الألعاب الشعبية واغانيها من اهلها .

٥ ـ سهيلة عبد الرزاق : من مواليد كربلاء عام ١٩٦٣ ، تم اللقاء معها في دار الطلائع في كربلاء بتاريخ ٢/٢/١٩٧٦ ، اخذت هذه الأغاني عن امها .

٦ ـ وسن عبد الكريم : من مواليد العمارة عام ١٩٦١ ، تم اللقاء بها في دار اهلهـا بتـاريـخ ٥/٩/١٩٧٤ ، اخـذت لعب واغـاني الأطفال الشعبية عن اهلها واقرانها .

٧ ـ زهـره علوان : من مواليد الناصرية ـ سوق الشيوخ ١٩٢٤ ، تم اللقاء معها في دارها بتاريخ ٢٥/٤/١٩٧٦ . اخذت التراث عن اهلها .

مصادر البحث

اعتمدت على مصادر اساسية في هذا البحث هي :

أولًا : المصادر الشفهية :

وهذا هو المصدر الرئيس في كل ابحاثي الخاصة بلعب واغاني الاطفـال الشعبيـة ، حيث حصلت على معظم المواد الأساسية ومعلوماتها بطرق ثلاث :

ا ـ المسوح الميدانية .

بدات منذ ٤/٨/١٩٧٤ ولا تزال مستمرة حتى الآن . وقد اخترت (الطريقة المسحيّة) التي تهتم بصنف واحد من اصناف الفولكلور .

ب ـ المعرفة النقلية .

وتتضمن الاعتماد على مصدر الثقة والتقاليد السائدة ، واعني المقابلات الشخصية مع المهتمين بالدراسات الفولكلورية سواء كانوا في بغداد ، أو في المحافظات الأخرى .

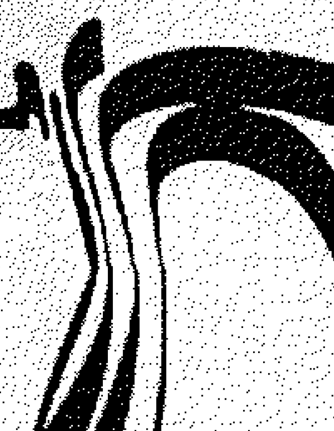
جـ ـ المعرفة الحسية والخبرة الذاتية

وهنـا اعتمـدت على معـرفتي وممارستي الشخصية لمعظم هذه الألعاب واغانيها في طفولتي .

ثانيًا : المصادر والمراجع .

ا ـ بغداديات . (اربعة اجزاء) : عزيز الحجّيّة .
ب ـ الألعـاب الشعبيـة في العمـارة : عبـد المحسن المذعور السوداني .
جـ ـ من تراثنا الشعبي : عبد الحميد العلوجي .
د ـ معجم اللغة العامية البغدادية : الشيخ جلال الحنفي . الجزآن (١ ـ ٢)
هـ ـ مجلة التـراث الشعبي (كافة اعدادها) : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد العراق .

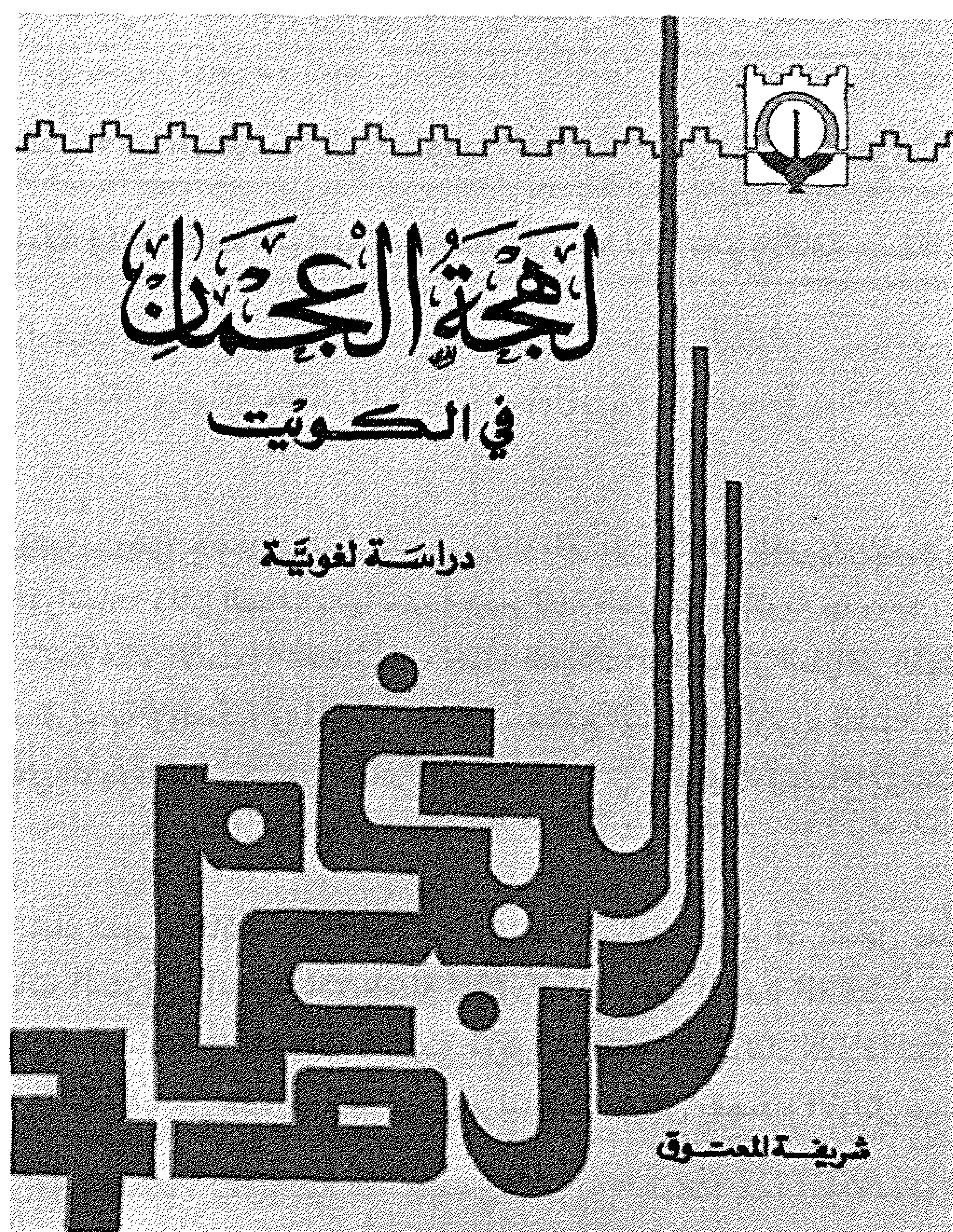




مراجعات كتب

الدكتور عبد الكريم مجاهد

لهجة العجمان في الكويت





■ ■ لا يزال كثير ممن اشتد حرصهم على العربية ينظر إلى دراسة لهجاتها الحديثة نظرة شك وريبة ، وذلك لنشأة هذه الدراسات في أحضان الاستشراق ، خاصة ما كان مسخرًا لخدمة أهداف استعمارية . فضلاً عن ارتباط بعض هذه الدراسات بالدعوة إلى إحلال العامية محل الفصحى ، فلم تلق هذه الدراسات ترحيبًا ، بل صادفت عداءً سافرًا من المهتمين بشؤون العربية . بدافع خشيتهم أن يقع للعربية من التفتيت مثل الذي أصاب اللغة اللاتينية حين تحولت لهجاتها الإيطالية والفرنسية والإسبانية إلى لغات مستقلة . ولكن هذا الأمر مستبعد بالنسبة للعربية ، لأسباب دينية وتاريخية ، وستبقى الفصحى صامدة ولا يمكن إحلال اللهجات الحديثة محلها ، رغم المحاولات والمؤثرات التي حيكت سرًا وجهرًا لإحلال العامية محلها فلاقت الفشل الذريع . لقداستها وعراقتها ، فهي لغة القرآن الكريم الدستور الإسلامي الخالد . ولو كانت دراسة اللهجات العربية خطرًا على الفصحى لما ألف علماء اللغة قديمًا كتبًا فيما كان يسمى عندهم باللغات ، وهي التسمية التي أطلقوها على اللهجات العربية القديمة ، مثل كتب لغات القبائل ، ولغات القرآن . عدا ما تذخر به المعاجم وكتب اللغة والنحو كالجمهرة وكتاب سيبويه والخصائص .

كذلك فإن هذه اللهجات الحديثة ليست منبتة عن أصولها القديمة ، فهي لهجات تطورت عن العربية الفصحى . ولكن ليس إلى حد الانفصال والتغير في البنية والعلاقات التركيبية مما يجعل منها لغة علم وثقافة مستقلة ■ ■

ومنـذ أن تولت الجامعات العربية ـ وهي حصون الفكر العربي الأمينة على الثقافة العربية الإسلامية ، ومن باب أولى لغتها ـ الدراسات اللهجية لم يعد مقبولاً رفض هذه الدراسات ، لأن الهدف منها خدمة هذه اللغة الشريفة ، وتقوية جذورها ، وربط هذه اللهجات بأصولها الفصيحة التي تطورت عنها ، ولا يمكن أن نتتبع هذه الأصول الفصيحة ، وهذه السمات اللغوية أو الظواهر اللهجية إلا بالدراسة العلمية المستفيضة ، المنظمة بمناهج محدّدة ودقيقة ، تاريخية ووصفية ومقارنة ، حينها سنضع أيدينا على وجوه الشبه بين اللهجات القديمة وفروعها الحديثة ، وسيكون من السهل علينا الإبقاء على الوجوه المشتركة على أساس أنها صحيحة في تركيبها ، وتحتاج إلى عناية في الناحية الصوتية لتعود إلى أصلها الصحيح الفصيح .

ودراسة اللهجات الحديثة بلا شك تعود بالفائدة على الفصحى وكشف أسرارها ، كما قد تسهّل تعلُّمها ، وكما يقول الدكتور **عبدالعزيز السويل** من مقاله **مشروع لهجات الجزيرة العربية** في مجلة المأثورات الشعبية **العدد الثالث ـ ص ١٤** : فما اللهجات المحكية الآن إلاّ انعكاسات مباشرة لكل الظواهر اللغوية السائدة في اللهجات القديمة ، ولو استطعنا كشف تلك العلاقة لحلّت لنا معظم خفايا الفصحى الحاضرة ، ولسهل علينا تتبع عناصرها ، بل إن الكشف عن هذه العلاقة قد ييسّر لنا فهم ما كان يقصده الأوائل ببعض ما أتوا به مما صار مثار خلاف مع المتأخرين . .

هذا مدخل وجيز أحببت أن أقدمه بين يدي عرضي لكتاب **لهجة العجمان في الكويت : دراسة لغوية** للأستاذة **شريفة المعتوق** . والكتاب في الأصل رسالة علمية نالت عليها صاحبتها درجة الماجستير من جامعة عين شمس بإشراف الدكتور **عبدالعزيز مطر** ، وقد قام **مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية / الدوحة** بنشره في طبعة أنيقة تقع في مئتين وثلاث وتسعين صفحة من القطع المتوسط . والكتاب في طبعته هذه يقع في مقدمة وبابين ، أحدهما بعنوان : منطقة البحث جغرافيًا وتاريخيًا وجاء في فصلين :

الأول : **جغرافية منطقة البحث** ، حيث بَيّنت الباحثة المكان الذي سكنه أبناء هذه القبيلة في الكويت ، حيث تركز أغلبهم في الأحمدي والجهراء ، وحَوَلّي ، وقد أحسنت المؤلفة بوضعها ـ بالتعاون مع جامعة الكويت ـ خارطة تبين المناطق التي تقيم فيها قبيلة العجمان .

الثاني : **تاريخ قبيلة العجمان** : حيث ذكرت الكاتبة أن العِجْمان مفردها عجْمي ، وأن أصل هذه القبيلة من اليمن ، حيث يرجع نسبها إلى قبيلة همدان القحطانية اليمانية ، وذكرت الباحثة أن القبيلة تنقسم إلى فخذين كبيرين هما ، مرزوق ووبير ، وتذكر عدة آراء عن سبب تسمية القبيلة بهذا الاسم ، ولكنها تميل إلى الرأي القائل أنهم لقبوا بذلك نسبة إلى أحد أجدادهم الذي كان في لسانه عجمة ـ لثغة ـ وقد أطلق عليه اسم عُجيْم ، فنسبوا إليه . وسندها في ذلك أن هذه القبيلة تتكلم لغة عربية صافية ، بل هي أصفى لغة بين القبائل العربية في الجزيرة العربية ، فلا يمكن أن يكون جدها رجلاً عجميًا من خراسان .

وثاني البابين : **الدراسة اللغوية للهجة قبيلة العِجْمان في الكويت** في ثلاثة فصول هي :

الفصل الأول : **الخصائص الصوتية** ، ووصفت فيه أصوات اللهجة من حيث مخرجها ، وشدتها ، ورخاوتها ، وجهرها ، وهمسها ، وإطباقها ، واعتمدت كذلك أسساً أخرى . وقد أحسنت الكاتبة بوضع الرمز اللاتيني الذي يكتب به كل صوت . وهنا تظهر القيمة أو الحاجة الماسة لوضع رموز عربية تكتب بها الأصوات العربية ، وتخص المؤلفة الهمزة بدراسة أوفى من الأصوات الأخرى ، فذكرت أنها تنطق محققة في مواقع ، وتحذف في مواقع أخرى ، وقد تبدل مدًّا ، أو واواً ، أو ياءً في مواضع أخرى .

وقد نصت الكاتبة أنه في بعض الأصوات حافظت اللهجة على نطقها كنطق المجيدين للقراءات القرآنية مثل : التاء ، والذال ، والظاء ، وزادت القاف ، والكاف في مواقف ، وفي مواقف أخرى تنطق القاف كالجيم القاهرية ، والكاف حين تكون لخطاب المفرد المؤنث تنطق شينًا .

وتذكر الكاتبة مواضع الإمالة في اللهجة ، وتتكلم عن ظاهرتي التغاير والتماثل في الأصوات الصامتة والحركات .

الفصل الثاني : **الخصائص الصرفية** ، وتبدأ بصيغ الاسم الثلاثي المجرد ، وله ست صيغ أصلية يتفرع عنها خمس صيغ ، وتتكلم الكاتبة عن تحريك عين الاسم الثلاثي الساكنة إذا كانت حرفاً حلقيًا عند الوقف فيقال **شَهَر** بدلاً من **شهْر** ، و**لَحَم** بدلاً من **لَحْم** . وأما صيغ الفعل الماضي المجرد فثلاث ، وكل صيغة مرتبطة بأصوات معينة ، فصيغة فَعَل مثلاً للأصوات الحلقية ، إذا كانت واقعة فاء الفعل أو عينه مثل : قعد ، أكل ، أو اللثوية إذا وقعت ثانية في الفعل مثل : دَرَس ومَلَك ، وهناك صيغتا فَعَل ، وفُعَل أيضاً .

وقد يزاد الفعل الثلاثي المجرد حرفاً أو حرفين أو ثلاثة لأداء معنًى معين .
والرباعي المجرد في اللهجة : مضعَّف مثل : وشوش ، وغير مضعف مثل : غَرْبَل ودحرج .

ثم تتكلم عن صيغ الفعل المضارع ، وتبين أن أحرف المضارعة في اللهجة هي نفسها المستعملة في الفصحى ، وتبين حركة حرف المضارعة ويكون مفتوحًا مثلاً إذا أخذ المضارع من ثلاثي مجرد كما في : يَرْكَب ، يَنْشِد ، وتقرر الكاتبة أنه يكون مفتوحاً باطراد



مع الفعل الثلاثي ، ويكون ساكنًا ـ أي حرف المضارعة ـ مع الأفعال الرباعية المجردة والمزيدة مع استثناءات تذكرها في محلها .

ثم تنتقل إلى المشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة والتصغير ، وتضرب أمثلة لصيغ هذه المشتقات من اللهجة .

ثم تتكلم عن الضمائر وإسنادها للأفعال ـ ماضيها ومضارعها وأمرها ـ وكذلك تذكر أسماء الإشارة المستعملة في اللهجة وهي : ها ، هٰذا ، ذا ، هذاك ، ذاك ، وهذي ، وذي ، وينفرد هذاك وذاك بالبعيد المفرد والباقي بالإشارة للقريب ، وهذيك وذيك وتيك للمفردة البعيدة ، وأما الإشارة للجمع فتتم باستعمال هذوله ، وهذيله ، وهذولاك ، وهذيلاك . وأما أسماء الموصول فأعمها في اللهجة **اللي** التي تستعمل للمفرد والجمع بنوعيهما وهي مشتركة بين العاقل وغيره .

الفصل الثالث : **الخصائص النحوية** : وتبدأ المؤلفة بنظام الجملة المثبتة : الاسمية ، ثم الفعلية . ثم تنتقل إلى النفي في اللهجة ، وأدواته فيها هي : ما ، لا ، مُهو ، مِهي ، مُهُمْ . وتنص المؤلفة ـ وهي إشارة جيدة ـ إلى أن لهجة العجمان لا تستعمل الشين في النفي كباقي اللهجات العربية غير الخليجية .

وتنتقل إلى الاستفهام وهو في اللهجة استفهام عام بلا اداة ، واستفهام خاص ، وأدواته في اللهجة هي : ويش ، ليش ، وين ، منين ، كم ، شلون ، وشوِله ، مَنْ ، شنهي ، الشين .
وتتكلم المؤلفة عن التوافق في سياق الجملة عن المطابقة في التذكير والتأنيث ، وبين الصفة والموصوف ، والحال وصاحبها ، وعن المطابقة في الإفراد والتثنية والجمع ، وتتكلم عن التثنية في اللهجة ، وأن المثنى يعامل معاملة الجمع ، فتأتي الصفة أو الحال للمثنى بصيغة الجمع ، كما أن المثنى يكون دائماً بالياء في اللهجة .

وأما الجمع ففرقت اللهجة فيه بين جمع المذكر وجمع المؤنث : وأما المطابقة بين العدد والمعدود فالخلاصة فيه أن العدد يلتزم صيغة واحدة مع المعدود المذكر أو المؤنث في الأعداد من ٣ ـ ١٠ وإذا نطق به مفرداً تضاف إليه الهاء .

ومن الظواهر الصوتية في اللهجة تنوين الكسر الذي يظهر في الأسماء الخالية من أداة التعريف .
وتنهي الكاتبة هذا الفصل بالفعل المساعد **عاد** الذي تستعمله اللهجة ، وبالباء التي تسبق المضارع ليدل على المستقبل القريب كالسين في الفصحى ، وكذلك تزاد في اللهجة الكلمات التالية : تَو ، الحين ، ليمن ، يوم ، لين .

كلام في المنهج

يغلب على الكتاب المنهج الوصفي في الدراسة اللغوية ، مع أن الكاتبة قد نصت في مقدّمتها على أن الدراسة اللغوية للهجة ستكون وصفية تاريخية ، لكنها لم تلتزم بالمنهج التاريخي إن لم تكن أهملته ، وحبذا لو التزمت به وزادت عليه المنهج التقابلي ، لأن ذلك يعطي البحث ابعادًا أعمق ، وآفاقًا أوسع ، وقيمة علمية اكبر ، بسبب ما يقدّمه هذا المنهج من ربط للهجة بجذورها العربية الفصيحة ، وسيكون مُتاحًا بفضله إثبات مدى قرب اللهجة أو بعدها عن الفصحى ، كذلك كان هذا المنهج سيتيح للكاتبة أن تثبت من خلاله أصول قبيلة العجمان الهمدانية اليمنية عن طريق مقابلة الظواهر اللهجية بما يماثلها من السمات اللغوية اليمنية المنبثة في كتب اللغة ودواوين الشعراء والمعاجم ، خاصة **الجمهرة** ، لابن دريد ، ولكن الأمر عند الكاتبة تحوّل إلى إشارات هنا أو هناك دون التزام دقيق ومنظم وثابت بما يفترض أنها وعدتنا به وجعلته هدفًا لها في قولها :

إن الهدف من دراسة لهجة قبيلة العجمان ، هو معرفة مدى انتماء هذه اللهجة إلى اللغة العربية الفصحى ، لمحاولة التقريب بينها وبين اللغة العربية الأم ، ولإزالة الغموض عن الجوانب الخفية في لهجاتنا العربية ، ولنستكمل معرفتنا للهجات أجدادنا .

بين كتابي : لهجة العجمان ، ولهجة البدو في مريوط :

أما النقطة الثانية التي تستحق الوقوف عندها فهي التأثير البين ، والبصمات الواضحة التي تركها الدكتور **عبدالعزيز مطر** على الكتاب ، إذ الكتاب ـ في الأصل ـ رسالة علمية أشرف عليها الدكتور مطر ، **فجاءت الرسالة ، في منهجها ومفردات هذا المنهج وملحقاته وترتيب مباحثه ، نسخة طبق الأصل من كتاب الدكتور مطر : لهجة البدو في اقليم ساحل مريوط** ، الذي طبع مرتين ، الأولى سنة ١٩٦٧م ، والثانية سنة ١٩٨١م ، تحت عنوان **لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية** ، و الكتاب في أصله رسالة علمية أيضاً نال بها الدكتور **عبدالعزيز مطر** درجة الماجستير .

والمقارنة بين الكتابين ستثبت أن **الأستاذة شريفة** في كتابها قد حذت كتاب أستاذها حذو النعل بالنعل ، فموضوع الكتابين هو دراسة لغوية للهجة بدوية ، والمقدمة في كلا الكتابين ـ أقصد الرسالتين ـ **موضوعها المشترك الغالب عليهما هو الحديث عن تاريخ الدراسات اللهجية العربية ، ومن قام بها من المستشرقين ومن العرب في الجامعات وغير الجامعات** ، وكذلك **المصادر** التي اعتمد عليها البحثان في الإلمام بمنهج الدراسة اللغوية ، وتقسيم هذه المصادر إلى مجموعات ثلاث ، والغرض أو الفائدة من كل مجموعة كذلك ، حتى في المجموعة الثالثة وهي مصادر الدراسة الصرفية والنحوية كان الاعتماد من كليهما على **كتاب سيبويه وشرح الأشموني وشرح ابن عقيل وعلى كتاب من أسرار اللغة للدكتور إبراهيم أنيس** ، وقد حددت مستويات الدراسة في ثلاثة جوانب ، صوتية ، وصرفية ، ونحوية .

وأما في صلب الدراسة فسأكتفي بمقارنة ما جاء في الكتابين في الفصل الثاني من الباب الثاني ، والحقيقة أن في قولي **مقارنة** تجاوزاً للواقع ، إذ يتفق الكاتبان على المفردات أو المصطلحات نفسها ، فالفصل في كلا الكتابين بعنوان **الخصائص الصرفية** ، وتتسلسل مفردات الفصل في الكتابين كالتالي :

الصيـــغ : ١ ـ صيغ الاسم الثلاثي المجرد .
٢ ـ صيغ الفعل الثلاثي والرباعي والمضارع ، وحركة حرف المضارعة .

المشتقات : والتصغير والمصادر : اسم الفاعل ، اسم المفعول ، الصفة المشبهة ، اسم التفضيل ، اسما الزمان والمكان واسم الآلة .
الضمائر : وتصريف الأفعال مع الضمائر بجداولها ، وحركة ما قبل ضمير الغائب ، ضمائر الإشارة ، ثم الإشارة للمكان ، وضمائر الموصول .

وقد نقلت المفردات من الكتابين بدقة ودون تغيير ، انظر : الصفحات من ١٠٥ ـ ١٦٩ من كتاب **الدكتور عبدالعزيز مطر لهجة البدو في الساحل الشمالي لجمهورية مصر العربية** والصفحات ٩٥ ـ ١٥٣ من كتاب **شريفة المعتوق لهجة العجمان في الكويت** وسأترك للقارىء مقارنة بقية فصول الكتاب ليرى مدى التطابق . ولا يفوتني هنا أن أذكر أنّ اعتماد الكاتبة لم يقف عند حد الكتاب السابق للدكتور مطر ، بل تعدّاه إلى كتبه الأخرى بما يعتبر لافتاً للنظر في أثناء الدراسة الموضوعية للمباحث اللغوية ، فقد عددت ـ ٦٥ ـ خمساً وستين إحالة في هوامش كتابها فكثيراً ما كانت الأستاذة تعتمد على أستاذها أو تستأنس برأيه أو تأخذ شرحه وتفسيره للظواهر ، انظر على سبيل المثال : ص ٨٦ ، ١٠٣ ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .



... وليتها تابعت أستاذها في معالجته للظواهر اللهجية

أقول ليت الكاتبة **شريفة المعتوق** تابعت الدكتور **مطر** في معالجته الظواهر اللهجية ، إذ لم يكن الدكتور **مطر** يكتفي بوصف الظاهرة وتفسيرها بل كان يقابلها بغيرها من اللهجات الحديثة في مصر أو غيرها ، أو يردها إلى أصلها العربي الفصيح ما أمكن ، فإن لم يجد كان يلجأ إلى اللغات السامية كالعبرية باحثاً عن مثيل لهذه الظاهرة في هذه اللغات ، فكان في إمكان الكاتبة أن تثري بحثها في أكثر من موضع ، مثل : نطق كاف الخطاب للمفردة المؤنثة شيناً (ص ١٤٦) فهذه الظاهرة اللهجية قديمة في اللهجات العربية ، وقد ذكرها سيبويه في كتابه (٢ / ٢٩٥) وبيّن مكانها وفسَّرها بقوله : هذا باب الكاف التي هي علامة المضمر : اعلم أنها مع التأنيث مكسورة وفي المذكر مفتوحة وذلك قولك : رأيتكِ للمرأة ورأيتك للرجل .. **فأما ناس من تميم وناس من أسد** فإنهم يجعلون مكان الكاف للمؤنث ، الشين ، وذلك انهم أرادوا البيان في الوقف فأرادوا أن يفصلوا بين المذكر والمؤنث وجعلوا مكانها أقرب ما يشبهها من الحروف إليها لأنها (يقصد الشين) مهموسة كما أن الكاف مهموسة وذلك قولك : إنّشِ ذاهبة . وإذا كان سيبويه قد نسبها إلى تميم وأسد فإن ابن جني في الخصائص (٢ / ١١) قد نسب كشكشة أخرى إلى **ربيعة** ، ومن شواهدها قول مجنون بني عامر في رواية بعضهم مخاطباً الغزلان ، مشبهاً ليلى بها :

فعيناشِ عيناها وجيدُش جيدها
سوى انّ عظم الساق منْشِ دقيق

يقصد عيناك وجيدك ومنك ، انظر : سر صناعة الإعراب (١ / ٢١٦ ، ٢١٧) واللسان مادة : كشكش .

فإذا كانت قبيلة العجمان يمنية همدانية ، فهل كانوا في اليمن ينطقون كاف الخطاب للمفردة المؤنثة شيناً ؟ وهل توجد آثار لها في اليمن ؟ وإذا لم ينطق بها في اليمن شيناً ، فمن أين اكتسبت لهجة العجمان هذه الظاهرة ؟ وهل الظاهرة اللهجية موجودة في اللهجات العربية الحديثة في الخليج وغيره ؟ ! وهذه أسئلة يمكن أن تثير أسئلة أخرى فتكون الفرصة مواتية للبحث عن أصول قبيلة العجمان عن طريق اللغة واللهجة لا عن طريق المدوّنات أو الوثائق التاريخية الخاضعة للشك .

وقد جرّ الحرص على الوصف المؤلفة إلى خلل واضح في التوثيق والتفسير والتحليل ، فتورد المعلومة وكأنها أمر مسلم به لا يحتاج إلى مناقشة أو برهان أو إقناع ، فتكتفي بأن تقول مثلاً : تؤيده النظريات الصوتية الحديثة !! أو : فقد أثبتت النظريات الصوتية الحديثة !! انظر ص : ٧٢ على سبيل المثال .

وتقول مثلاً في ص : ٨٠ .. هذا شبيه بما ذكره سيبويه من وقوع المضارعة مع التباعد في كلمة الصراط .. ولم تذكر مكان هذه المعلومة من كتاب سيبويه لا في متن أو هامش .

وتقول ص : ٨٣ : على أن هذا الإبدال قد حدث أيضًا في اللغة الفصحى في ـ قصيت وهي من القصص ـ ولم تذكر أي سند لغوي يؤيد هذا الاستعمال من معجم أو غيره .

ومن يقرأ إحالات المؤلفة في الهوامش سيلفت نظره أنها كانت تعتمد على مصدر واحد أو مرجع واحد لا غير ، ولا تؤيده بمرجع آخر يسنده برأي ، أو يعززه بدليل ، فتذكر مثلاً في الهامش ، انظر الدكتور عبدالعزيز مطر : خصائص اللهجة الكويتية ص : ٢٨ . وهذا الأمر الغالب على كل توثيقها في الكتاب .

ندرة الاعتماد على أمهات المراجع

والمثل على ذلك المراجع التي اعتمدت عليها المؤلفة في الدراستين الصرفية والنحوية ، فقد ورد في مراجعها **كتاب سيبويه** ، **وشرحا الاشموني وابن عقيل** ، وهي مراجع لا غبار عليها طبعاً ولكن تعدد المراجع ، مع وفرتها في العربية ، يقرع الحجة بالحجة ، ويسند الدليل بالدليل ، فأين المراجع النحوية والصرفية الاخرى ؟ **كالمقتضب** ، **والخصائص** ، **والمقرّب** ، **والمغني** ، **وكتب القراءات** وهي سجل حافل للهجات العربية القديمة ، واين المراجع الأجنبية ؟ ! ، ويحق لي ان اسأل الكاتبة عن كتاب **التطبيق النحوي** وهل يعتبر مرجعاً في بحث علمي ؟ ! وهل بلغها أن الدكتور **خالد عبدالكريم جمعة** قد طبع رسالة الدكتوراه **شواهد الشعر عند سيبويه** سنة ١٤٠٠ هـ ، سنة ١٩٨٠م في الكويت ؟ .

نقص في المباحث المدروسة

وخير ما يمثل هذا النقص فصل الخصائص النحوية ، فلم تعالج المؤلفة سوى الجمل المثبتة والمنفية والاستفهامية . فأين الجمل الشرطية مثلاً ؟ ! واين أساليب النداء والقسم والتعجب والتفضيل ، وأسماء الافعال والأصوات ؟ !

كلمة إنصاف

الدراسة اللغوية للهجات العربية البدوية ، صعبة بقدر ما هي ضرورية ، وتصدِّي الباحثة شريفة المعتوق لدراسة لهجة قبيلة عربية بدوية يعتبر مغامرة بسبب زحف أهلها إلى مدن الكويت وقراها ، فاختلطوا بسكانها ، واكتسبوا عادات حضرية ، وانماطًا سلوكية تخالف ما اعتادوا عليه مما قد يترك اكبر الاثر على عاداتهم اللغوية ، فتلين السنتهم وينسَوْن لهجتهم شيئاً فشيئاً ، عدا أنهم لم يعودوا يعيشون في منطقة جغرافية واحدة ، كل ذلك يشكل صعوبات في طريق البحث إن لم تكن عقبات ، ولكنها تغلبت على كل ما صادفها واستطاعت ان تجمع المادة المطلوبة لإقامة البحث ، وتكبّدت عناء التنقل لجمع المادة وتسجيلها ، وقامت بدراسة اللهجة ، وقد قدمت خدمة جليلة لوطنها ولغتها بتوثيق معالم اللهجة ، وسماتها الصوتية والصرفية والنحوية ، لأن سنَّة التطوّر في حياة المدن سيأتيان على اللهجة فتتلاشى خصائصها وسماتها شيئاً فشيئاً ، ويقضى على مميزاتها الخاصة بها .

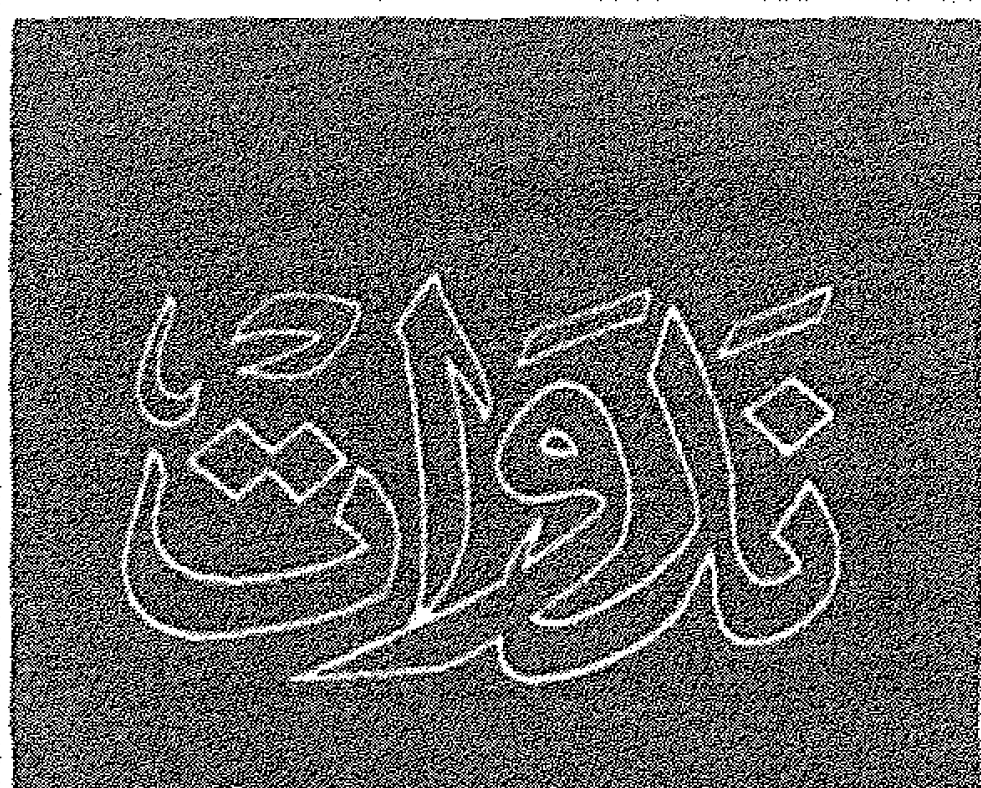
وحملت الباحثة كل ذلك على عاتقها ، وقامت بدورها على قدر استطاعتها في جهد تستحق عليه الشكر والتقدير ، وحاولت الالتزام بمنهج البحث العلمي ، فضيَّقت على نفسها بتقيُّدها بالمنهج الوصفي . ولكنها اتصفت بالأمانة العلمية في اقتباسها ونقلها عن غيرها .

والملاحظات التي سقتُها يمكن أن تكون من قبيل الاختلاف في وجهات النظر ، ولا تقلل من قيمة البحث ، وهي تقدّم للباحث من أجل تكوين شخصية مستقلة ، تقوى على الاستفادة من الآخرين دون أن تذوب فيهم او تصبح ظلًّا باهتًا لهم .

وبعد فإن هذه المراجعة لا تغني عن قراءة الكتاب ، إذ الكتاب دراسة جادة ، وما جاء من ملاحظات لا يقلل ، بأى حال ، من اهمية الكتاب وقيمته الفريدة ، وإذا ازداد الكتاب أو البحث اهمية كان معرّضاً للنقد والنقاش والتحليل اكثر من غيره ، والكتاب ـ قبل هذا وبعده ـ ذو أسلوب رصين ، ولغة سليمة .




الصـــادق ســـليـــمان



ندوة التراث الشّعبيّ والذات العربيّة





●● في الفترة من ٢ نوفمبر ١٩٨٦ وحتى السادس منه انعقدت ببغداد ندوة «التراث الشعبي والذات العربية» . ويجيء انعقاد هذه الندوة استكمالاً لجهود بداها مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، حيث عقد منذ تاسيسه بمقره بالدوحة سلسلة من الندوات التخصصية ناقشت كل منها فرعًا من فروع المأثور الشعبي ، مفهومًا ومصطلحًا ومنهجًا ودراسة وجمعًا .

وتأتي هذه الندوة الشاملة إيمانًا من المركز باهمية إسهامه في ترسيخ مناهج علمية جديدة تتناول مواد المأثور الشعبي تناولاً حضاريًا يليق بمكانتها من الثقافة العربية . وهذه الندوة خططلها ان تنعقد كل عامين في إحدى الدول الأعضاء ، لتصبح ملتقًى للخبراء والمتخصصين في التراث الشعبي من البلاد العربية ، سعيًا وراء توحيد الجهود ، وتبادل الخبرات والآراء في كل ما يتعلق بالعمل في مجال دراسات المأثور والعمليات المصاحبة . ولا يخفى أن مثل هذه اللقاءات من شأنها أن تختصر الطريق كثيرًا لهذه الدراسات ، وتنهض بها ، ليس في الخليج والجزيرة العربية بل في كل اصقاع الوطن العربي ●●

على مدى ثمان جلسات عمل قدمت اثنتان وعشرون ورقة عمل غطت المحاور الثلاثة للندوة وهي :

١ ـ القضايا الاجتماعية والثقافية كما تعالجها ضروب الإبداع الشعبي مثل : الأدب الشعبي ، الموسيقى والرقص ، العادات والتقاليد والمعارف ، الثقافة المادية والفنون والحرف .

٢ ـ أ ـ مصادر التراث المدونة : المعاجم ، البلاغة ، الجغرافيا ، الرحلات ، الموسوعات ، كتب الأدب ، التاريخ ، تقويم البلدان .. إلخ.

ب ـ مصادر التراث الحية : المبدعون والمؤدون «هواة ومحترفين» الاحتفالات العامة والخاصة في المجتمعات البدوية ، الريفية ، البحرية ، المدنية .

٣ ـ الوصول إلى منابع التراث الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة العربية ، ويعالج هذا الجزء مشكلات الجمع الميداني المختلفة ، ووضع تصور لكيفية تذليل عقبات التحرك نحو منابع التراث الشعبي وتيسير عمليات الجمع الميداني «إداريًا ، ماليًا ، اجتماعيًا ، تقنيًا» بحثًا عن اسلوب امثل أو مناسب يهتدي به الباحثون في جمع المأثورات الشعبية والحفاظ على حَمَلَةِ المأثور الشعبي في دول الخليج والجزيرة العربية .

هناك بعض النقاط التي يجدر تسجيلها قبل عرض بعض الأوراق التي قدمت في الندوة وهي مؤشرات مستخلصة من متابعة الوقائع والمناقشات :

١ ـ نمو الحركة الأكاديمية في مجال دراسات المأثور الشعبي على المستويين الشعبي والرسمي في الوطن العربي بصفة عامة ومنطقة الخليج والجزيرة العربية بصفة خاصة ، ويتمثل ذلك في اهتمام الجامعات ومراكز البحوث وجهود الأفراد بمثل هذه الندوات .

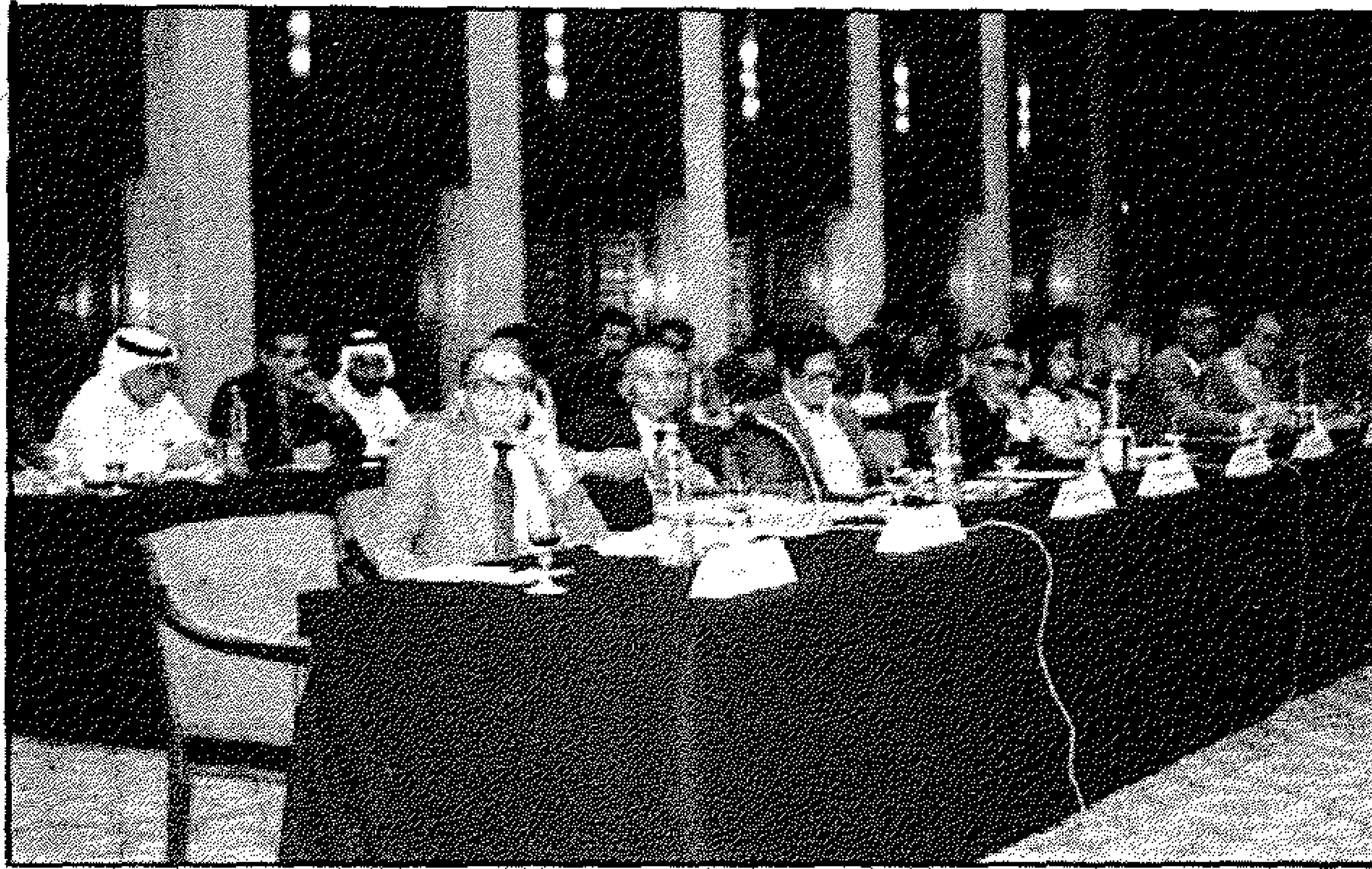
٢ ـ إن انطلاق هذه الحركة يحد منه انعدام التنسيق والاتصال بين المؤسسات المهتمة بهذا العمل والمتخصصين في هذا الفرع من الدراسات ، سواء في مجال التأهيل للكوادر أو مجالات العمل المشتركة .

٣ ـ إن مثل هذه الندوات يهيىء للباحثين والدارسين والمهتمين في مجال دراسات التراث الشعبي ، اللقاء والتشاور والوقوف على المجهودات التي تتم في كل منطقة ، وبالتالي بحث المشكلات التي تواجه هذا العمل في كل قطر بغية الوصول إلى توحيد الجهود لتذليلها .

٤ ـ تعاظم الدور الذي يقوم به مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، ليس على مستوى منطقة الخليج العربي فحسب بل على مستوى الوطن العربي .

٥ ـ لا بد أن يسجل لأجهزة الاعلام في الجمهورية العراقية اهتمامها المتميز الذي تناولت به فعاليات الندوة ، إذ لم تكتف بنقل الندوة كحدث إخباري ، بل نقلت ملخصًا للأوراق التي قدمت في كل جلسة ، والنقاش الذي دار حول كل ورقة ، ولم تتخلف عن ذلك أي صحيفة . كما خصصت الإذاعة والتلفزيون حيزًا معتبرًا للندوة .





جلسات الندوة :

بدأت جلسات الندوة في صباح الأحد الموافق ٢ من نوفمبر ١٩٨٦م ، وقد حضر الجلسة الافتتاحية السيد/ لطيف نصيف جاسم ـ وزير الثقافة والإعلام في الجمهورية العراقية ، وعضو مجلس إدارة المركز . ثم بدأت جلسات العمل التي امتدت لثمان جلسات ، إضافة إلى الجلسة الختامية الخاصة بالتوصيات وإعداد الوثيقة الختامية .

* بلغ عدد الأوراق التي قدمت في هذه الجلسات اثنتين وعشرين ورقة عمل .
* حضر الندوة السادة مندوبو نقاط الارتباط بالدول الأعضاء في المركز .
* إضافة إلى المشاركين الأساسيين في الندوة ، كان هناك مشاركون أسهموا في التعقيب على بعض الأوراق التي قدمت .

أما الأوراق التي قدمت في الندوة فيمكن تصنيفها وفقًا لمحاور الندوة الثلاثة إلى الآتي :

أوراق المحور الأول وشملت :

١ ـ السير الشعبية والملاحم العربية والذات العربية .
السيد/ باسم حمودي
٢ ـ صوت مقهور وبوح مستور في الحكاية الشعبية العراقية .
السيد/ جميل الجبوري
٣ ـ الشبابة آلة تربوية : الدكتور / حسام يعقوب إسحاق .
٤ ـ الأواصر الموسيقية بين الخليج واليمن :
السيد/ خالد محمد القاسمي
٥ ـ توظيف القصص الشعبي في الفن الروائي العراقي :
الدكتور/ صبري حمادي
٦ ـ مجموع في الأمداح النبوية لأحمد أحضرى : الدكتور / عباس الجراري
٧ ـ طيور البصرة في التراث الشعبي خلال القرن التاسع عشر :
السيد/ عبدالحميد العلوجي
٨ ـ جدلية الفصل والوصل في تحقق الهوية ، اختيار أولي لتأصيل فن وافد في علاقته بالمأثور الشعبي : دراسة حالة فيلم «بس يا بحر» :
السيد/ عبدالحميد حواس
٩ ـ الأمثال الشعبية في بغداد كتعبير عن الذات العربية :
السيد/ عبدالرحمن التكريتي
١٠ـ الوسائل المعينة والمحبطة للبطل في الحكاية الشعبية :
السيد/ كاظم سعد الدين
١١ـ العادات والتقاليد في البحرين من المنظور التحليلي :
السيد/ عبدالكريم العريض
١٢ـ حرفة صناعة المعادن في العراق : أصالة وتأصيل :
الدكتور/ وليد الجادر
١٣ـ دور المتاحف في حركة الحفاظ على مواد المأثور الشعبي :
الدكتورة/ حصة الرفاعي

أوراق المحور الثاني :

١ ـ المبدعون والمؤدون .. الأداء والتدريب : الدكتور/ أحمد مرسي
٢ ـ التراث الشعبي .. ترجمة ذاتية إثنوجرافية : الدكتور / أحمد أبو زيد .



٣ ـ أدب الرحلات كمصدر إثنوجرافي للتراث الشعبي : الدكتور/ حسين محمد فهيم

٤ ـ الأمثال الشعبية في التراث العربي : دراسة في مناهج التصنيف :. الدكتور / محمد رجب النجار

٥ ـ أنساق فهرسة مواد المأثورات الشعبية العربية : الدكتور / حسن الشامي

٦ ـ الدلالات الأنثربولوجية لبعض عناصر التراث الشعبي الحية : الدكتور/ محمد محجوب

٧ ـ التواصل بين التراث الشعبي وتراث الفصحى : الدكتور/ داود سلوم

أوراق المحور الثالث :

١ ـ الوصول إلى منابع التراث الشعبي في منطقة الخليج والجزيرة . السيد / صفوت كمال

٢ ـ مرشد جمع الأمثال الشعبية للهواة والمتطوعين : السيد / الصادق محمد سليمان

ـــ يلاحظ من هذا التصنيف لأوراق الندوة أن المحور الأول قد حاز على النصيب الأكبر من الأوراق والمساهمات ، ويرجع ذلك إلى المدى الواسع الذي يغطيه ، إذ تشمل معالجاته كل عناصر المأثور الشعبي شفهية ومادية ، كما انه يتيح الفرصة للمعالجات المتداخلة بين المأثور والعلوم الأخرى ذات الصلة ، كالأدب والتاريخ والفنون التشكيلية وغيرها من العلوم ، مما جعل المدى الذي يستوعبه هذا المحور مفتوحاً . ومن داخل هذا المحور فقد حظي الأدب الشعبي بعناصره المختلفة بنصيب الأسد ، في حين تراجعت العناصر الأخرى ، أو كان تمثيلها ضعيفاً ، فهناك ورقة واحدة للعادات والتقاليد وورقتان للموسيقى وورقتان عن الثقافة المادية .

ـــ بالنسبة لأوراق المحور الثاني يلاحظ تزايد الاهتمام بالمأثور الشعبي المدون ، وكان هذا الاتجاه مهملاً في السابق باعتبار أن ما هو مدون محفوظ وبالتالي تركز الاهتمام بالدراسات الميدانية التي تعتمد على جمع المادة الحية والأمر المهم في هذا الخصوص أنه برزت محاولات من داخل هذا الاتجاه تحاول استيعاب الرؤية المنهجية والأساليب التي تم عن طريقها نقل وتدوين هذا التراث . يلاحظ أيضاً في أوراق هذا المحور ـ الذي يشمل إلى جانب الاهتمام بمصادر التراث الشعبي المدونة الاهتمام بمصادر التراث الشعبي الحية ـ فقد كان هناك اهتمام خاص بحملة المأثور الشعبي من مؤدين ومبدعين ، وقد كان هذا الجانب أيضاً مهملاً في نطاق دراسة المأثور الشعبي في الوطن العربي وكان جل الاهتمام منصباً على المادة ، ويهمل إلى حد كبير حاملها أو مؤديها ـ ووسائله الإبداعية .

لا يمكن بطبيعة الحال من الناحية العملية استعراض أو تلخيص كل الأوراق التي قدمت في الندوة ، ولكن من المهم اطّلاع القارىء على نوعية الجهد الذي استقطبته الندوة ، وسنتعرض في شيء من الإيجاز لتوصياتها كما وردت في الوثيقة الختامية .

كانت الورقة التي قدمها الأستاذ / **عبد الكريم العريض** وهي بعنوان «**العادات والتقاليد في البحرين من المنظور التحليلي**» هي الورقة الوحيدة في جانب العادات والمعتقدات ، وهي تحاول أن تغوص في الماضي البعيد من خلال تناول تاريخي ، وأن تبرز أصول بعض العادات والمعتقدات البحرينية ، وقد غلب عليها هذا المنحى التاريخي ، حيث يرى الباحث أنه للوصول إلى هذه الغاية فلا بد من دراسة مقارنة للبقايا اللامادية «الرواسب» للشعوب التي عاشت واستوطنت في تلك المنطقة ثم انتقلت إلى مناطق أخرى ، تاركة عاداتها ، وتقاليدها ، ومعتقداتها وغير هذا من عناصر ثقافتها ، واستمرت هذه تمارس في المجتمع البحريني مع غيرها من ضروب هذه الممارسات .

يرى الباحث أن الدراسة تستخدم اللغة لما لها من علاقة وشيجة بالعادات والتقاليد ، وذلك من خلال نصوص الأدب الشعبي والجوانب الأخرى كالنذور مؤكداً أن دراسة العادات والتقاليد دراسة تحليلية لا تتأتى إلا بالاستفادة من دراسة الحضارات التي سادت في المنطقة والمناطق المجاورة وذلك من خلال دراسة الألفاظ الدالة على العادات والتقاليد وجوانب الثقافة المادية والتراث الشفهي .

ويورد الباحث بعض الشواهد من العادات والتقاليد ، مرجعًا أصولها إلى الفينيقيين الذين يقول إن أصلهم من الجزيرة العربية .

ثم يتحدث الباحث في آخر الورقة عن بعض النذور في البحرين ، والمناسبات التي تنذر فيها ، وأنواعها ، وأسمائها ، وما يقدم في كل منها ، ثم التشابه بينها وبين ما يحدث في مناطق أخرى مثل العراق ومصر ولبنان .

وقدم الدكتور / **احمد مرسي** ورقة بعنوان «**المبدعون والمؤدون .. التدريب والأداء**» وقد طرح فيها أسئلة هامة غالبًا ما تكون محور اهتمام دارسي الأدب الشعبي ومثار جدلهم ، واستهلها موضحاً أنه في هذه المرحلة التي وصلت إليها الدراسات ينبغي أن نوجه قدراً من الجهد والوقت للتعرف على الأسلوب الذي تبدع به هذه الأشكال والكيفية التي

تؤدى بها ، والطريقة التي تصاغ على منوالها ، وأثر كل ذلك على الجمهور الذي يتلقاها .

ثم يطرح أسئلة أخرى يرى أنها لا تزال تحتاج إلى بحث وتمحيص ، مثل : لماذا ظلت بعض الأشكال حية حتى الآن ؟ وما احتمالات بقائها بنفس الشكل أو بأشكال أخرى في المستقبل ؟ وما هي مصادر الإبداع والأسس التي يعتمد عليها المبدعون والمؤدون في صياغة إبداعهم وأدائهم ؟

ثم يفرق المؤلف بين المؤدي والمبدع ، ويرى أن الفاصل بينهما يكاد يكون خطًا وهميًا ، إذ من العسير التفرقة بينهما بخط فاصل محدد لا يتعداه كل منها .

فالأداء يحدده المؤلف بأنه وضع معين يتخذه الراوي أو المغني أمام جمهور ، هذا الوضع يختلف بدرجات متفاوتة عن وضعه أو دوره في الحياة اليومية وعلاقاته مع الآخرين . أما المؤدي فهو ذلك الإنسان الذي يتخذ الوضع المناسب الذي يتكامل مع هدفه الذي يريد تحقيقه ، ويتلاءم مع غرضه الذي يسعى إليه ، سواء كان تعليمًا أو نصحًا أو تحذيرًا أو إقناعًا أو تسلية أو ترفيهًا .

ويتطرق المؤلف لاختلاف عملية الأداء ليصل إلى أن المؤدي الذي يقدم نصًا شعبيًا ـ بغض النظر عن مستوى أداءه ـ هو في الوقت ذاته مبدع .

هل الرواة والمغنون من المبدعين ؟

ينبه الباحث إلى النظرة الخطأ لبعض الدارسين والجامعين الذين ينظرون للرواة والمغنين باعتبارهم مجرد ناقلين للحكايات والسير والأغاني ، مغفلين دورهم في إبداع هذه الأنواع وصياغتها وأدائها ، ويشير إلى أننا في حاجة إلى أن نعيد تكوين تلك اللحظة التي يبدع فيها الفنان الشعبي حكايته أو مواله أو أغنيته ، ويرى أن ذلك لن يتحقق إلا من خلال الملاحظة الميدانية أثناء الأداء والإبداع معًا ، فالفاصل بينهما دقيق ، إذ تكون لحظة الأداء هي نفسها لحظة الإبداع ، فالإبداع الشعبي يتحقق أثناء الأداء والنص الذي يروى أو يغنى تتحدد ملامحه ويكتسب خصائصه المميزة وتأثيره أثناء الأداء وليس قبل ذلك . فتجربة الغالبية العظمى من الباحثين والدارسين وعامة الناس في التعامل مع الأشكال الفنية الشائعة التي تبثها أجهزة الاعلام رسخت في الأذهان نموذجاً معينًا للمؤدي أصبح هو المقياس الذي يقاس عليه ، في حين أن هؤلاء المؤدين عاديون ، وتختلف درجة امتيازهم تبعًا لتمرسهم وموهبتهم ، ولا يمكن أن يكونوا منشئين أو مؤلفين بالمعنى المقصود .

إن موهبة المؤدي لا بد أن توضع في الاعتبار ، ذلك أنها الأساس الذي يعتمد عليه في جذب الجمهور ، ومن هنا فإن العلاقة بين الجمهور والمؤدي في غاية الأهمية ، وهناك أيضًا عناصر أخرى لا بد من وضعها في الحسبان ، مثل : النص ذاته «طويلاً ـ قصيرًا» فقد يؤدي رد فعل الجمهور إلى إطالة النص إذا كان هناك تجاوب وحماس ، وقد يكون العكس حين يحاول المؤدي اختصار النص إذا شعر بضجر الجمهور ، وفي كلتا الحالتين لا يجد المؤدي أمامه إلا موهبته .

ويقول إنه لا يمكن الإجابة على هذه التساؤلات دون أن نعود إلى المؤدين أنفسهم . ويورد الباحث ثماني مقابلات أجراها مع مؤدين ويقول إنه بعد تحليلها يمكن أن يجاب على كثير من التساؤلات التي طرحتها الورقة ، ثم يخلص التحليل إلى ثمان نقاط ، نوجزها فيما يلي :

* أن المبدعين أو المؤدين لا يشكلون طبقة خاصة أو ينتمون إلى مهنة واحدة ، وأنهم يمكن أن يظهروا في أي طبقة في المجتمع .
* انهم في الأغلب الأعم لم يرثوا هذه المهنة ، بل اتجهوا إليها عن هواية وإعجاب .
* أنه يمكن تمييز مرحلتين أساسيتين يمر بهما المبدع أو المؤدي حتى تكتمل له أدواته وهما : مرحلة التدريب او التبعية ، أو مرحلة النشأة والتكوين ، والثانية هي مرحلة النضج والاستقلال .
* أن المبدع أو المؤدي تتشكل شخصيته أثناء أدائه أمام الجمهور العريض .
* أن المؤدين أو المبدعين لا يبدأون الأداء أمام جمهورهم من فراغ ولا يقفون أمام الجمهور دون استناد إلى مخزون ضخم من الموضوعات التي يعرفون مدى تقبل الناس إليها .
* أن عملية الإبداع أو الأداء تتراوح دائماً بين الثبات والتغير ، فهناك عناصر ثابتة بمثابة الأساس لعملية الأداء وأخرى متغيرة قد تصيب عملية الأداء ذاتها وتؤدي بالتالي إلى اختلاف الأداء .
* أن كل أداء هو نص محدد وموقف متكامل . وهو إبداع في حد ذاته أيضًا .
* أن المؤدين والمبدعين الممتازين لم يحصلوا على مادتهم أو لم يتعلموها دفعة واحدة ، وإنما تم ذلك خلال سِني حياتهم .

الورقة الثالثة التي نستعرضها مقدمة من الأستاذ/ **كاظم سعدالدين**، وهي بعنوان «**الوسائل المعينة والمحبطة للبطل في الحكاية الشعبية**».

فالبطل في الحكاية الشعبية ، أهم شخصية في الحكاية ، وهو يختلف باختلاف نوع الحكاية ، والحكاية يقصد بها **الأسطورة** ، **السيرة** . حكاية الحيوان ، حكاية الجان ، حكاية الخوارق ، الحكاية الاجتماعية ، الحكاية المرحة .

وشخصية البطل في الغالب ثابتة تحمل صفة واحدة ، ومر في الحكاية له ميدانه وبيئته ، وقد يحدث تحوير لهذه البيئة لتناسب المجتمع الذي تحكى فيه الحكاية . ومن الصفات التي يتحلى بها البطل ميله للخير أو الشر ،



العدد (٥) ، يناير ١٩٨٧ .

اتصافه بالجمال أو القبح ، الحب أو الكره ، الشجاعة أو الجبن ، وهلم جرًا . وتتجلى تلك الصفات في أحداث الرواية في جو من المبالغة أو التهويل من أجل إضافة عنصر التشويق ، وإظهار التناقض الحاد بين صفتي البطلين المتصارعين . وهنا يظهر دور القوى الخارجية ؛ فالقوى الخيرة تتدخل لإعانة البطل الذي يمثل الخير ، وكذلك بالنسبة للطرف الآخر : حيث تقف قوى الشر إلى جانب الشرير . ولكن لا بد أن تكون الغلبة في النهاية لقوى الخير التي تلجأ لإعطاء البطل قوىً خارقة تمكنه من الانتصار .

ويتناول الباحث شخصيات الحكايات الشعبية العراقية ، ويذكر انها تتمثل في أفراد العائلة : الأب والأم ، الزوج والزوجة ، الابن والبنت ، الأخ والأخت .

ثم يتعرض الباحث للمشكلات التي تواجه البطل ، وهي مشكلات عائلية ومعاشية اعتبارية كالعمل والتجارة ، والصبر والصيد ، والخلاف بين أفراد العائلة وما إليه . ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن العقبات التي يواجهها البطل . ويذكر انها كثيرة ، ويعدد بعضاً منها : مثل :

ـ الطريق المتفرع الذي يجلس في نهايته شخص ، غالباً ما يكون شيخاً . الحيوانات المفترسة كالأسود والذئاب والأفاعي ، المخلوقات الخارقة كالغول والصير والدامي والديد والحنفيش . البيوت المهجورة المسكونة بالجن ، أو القلاع المسحورة ، والقصور التي لا تفتح أبوابها إلا بشروط معينة . الغرف الممنوعة والمقفلة ، الغابات الكثيفة التي يضل فيها البطل ، العصا السحرية ، الكهوف المسحورة . وهلم جرًا .

ثم ينتقل إلى نقطة أخرى : وهي ، المعينات أو الأدوات التي تساعد البطل في التغلب على العقبات ، وحل المشكلات التي تعترضه ، والمعينات تأتي للبطل وتنحاز إلى جانبه لصفات فيه كالطيبة والشجاعة والصبر والمثابرة . وتنقسم هذه المعينات إلى خمس فئات كما حددها الباحث وهي معنوية ، مادية ، حيوانية ، مخلوقات خارقة ، وسائل أخرى .

والمعينات المعنوية مثل البسملة ، والصلاة ، وقراءة الآيات القرآنية ، والأدعية ، أو ترديد أسماء الله الحسنى . وهناك عبارات أخرى يتفوه بها البطل وهي كلمة السر مثل «**افتح يا سمسم**» ويدخل في الوسائل المعنوية ذكاء البطل وحيلته ، وحسن المصادفات .

أما المعينات المادية فهي كثيرة في الحكايات الشعبية ، كما تشير الورقة حيث يستعين بها البطل في التغلب على المآزق التي يقع فيها وتحل مشكلاته . ومنها البوق السحري ، والمرآة السحرية التي تعين صاحبها على رؤية أحبائه وأعدائه ، والبساط الطائر ، الذي ينقل صاحبه اينما شاء ، والحصان الطائر ، وطاقية الإخفاء ، والمصباح السحري ، والخاتم السحري وغيرها من الأشياء المادية .

والمعينات الحيوانية التي يوردها الباحث تحت هذا العنوان تشمل القطط والحمام والأبقار والأفاعي والصقور والكلاب والسمك وغيرها من أنواع الحيوان التي غالبًا ما تظهر في القصص لتقدم خدمة للبطل .

ويأتي من ضمن المعينات التي أوردها الباحث المخلوقات الخارقة ، التي تزخر بها الحكايات الشعبية مثل الأقزام ، والعمالقة ، وطائر الرّخ والعنقاء والسعلاة ، وهي كثيرًا ما تكون عوناً للبطل إذا ما أحسن معاملتها ، أما المعينات الأخرى التي أوردها فيمكن أن تندرج تحت المعينات المادية مثل : السكين ، والملح ، والطعام ، والحذاء الذهبي ، وهي من الأشياء التي يحملها البطل .

الورقة الرابعة في هذا العرض هي ورقة الدكتور / **حسن الشامي** بعنوان : «**نظم وانساق فهرسة المأثور الشعبي**» .

وأبرزت الورقة حقيقة هامة هي أنه بالرغم من حداثة علم الفولكلور في المنطقة العربية إلا أن المعرفة بأساليبه ترجع إلى القرن الأول الهجري ، حيث جرت عمليات جمع وفحص وتوثيق الأحاديث النبوية الشريفة . وما واكبها من معلومات عن المحدّثين وشؤون دينهم ودنياهم ، ثم تبع ذلك أبحاث في علوم الدين واللغة ، وقد كانت تلك الحركة تهدف إلى تحديد الصحيح ، وكشف الزائف والمغلوط . وأشارت الورقة إلى أن تلك الدراسات قامت على مبدأ علمي أساسي الا وهو دراسة الأوضاع القائمة فعلاً عند الناس متمثلة فيما يمارسونه ، وإيراد الروايات المختلفة للظاهرة الواحدة ، وقد أفاد اللاحقون من أعمال السابقين بالقول والتعديل والرفض ، وكانوا يربطون بين المقولة وقائلها ، والرأي وصاحبه ، والمدرسة الفكرية ومنشئها .

يرى الباحث أن الوضع الحالي في علم الفولكلور يدعونا إلى اتباع منهج بحثي مماثل ، حدد له عدداً من النقاط كبداية :

١ ـ الجمع الشامل المنظم لجميع الظواهر الاجتماعية والثقافية والتقليدية على النحو الذي تمارس به تلك الظواهر في سياق الحياة اليومية لأفراد وجماعات بعينها .

٢ ـ حصر مواد المأثور الشعبي وما واكبها من معلومات في أعمال الكتّاب السابقين .

٣ ـ تحديد الدراسات التي تمت في ميدان المأثور الشعبي ، والتي تمثّل المراجع عند الباحثين وذلك تمهيدًا لتقييم نفعها .

٤ - وضع تلك المواد في متناول يد الباحثين حتى يتسنى دراستها على أسس علمية سليمة قوامها النص الدقيق الممثل للسكان والمجتمع سواء كان التأكيد على النص اللفظي أو غير اللفظي .

ويشير إلى أن تحقيق إتاحة المادة للدراسين يتم عن طريق قناتين رئيستين هما : الفهارس ، والأرشيفات ، والمتاحف ، إضافة إلى قنوات النشر الأخرى . فالأرشيف يحاول إعطاء صور افتراضية للثقافة عن طريق المادة الميدانية التي تحفظ فيه . أما المتحف فيختلف عن الأرشيف ؛ إذ أنه يحفظ عينات الثقافة بداخله ، وهي عينات حقيقية وليست مجرد وصف لتلك العينات .

فالفهرس أداة من أدوات البحث وتمثل دليلاً علميًا نسقيًا ترتب فيه المادة المفهرسة وفق القواعد التي يقتضيها نظام التصنيف من ذلك النسق ، ويحتوي الفهرس على إشارات ببليوجرافية ، ومعلومات تؤدي بالباحث إلى الوصول إلى المادة المشار إليها ، سواء كانت في كتاب أو مقال أو مادة ميدانية على أشرطة تسجيل (مسموعة / مرئية) ويكون العنوان لفقرات يتماثل فحواها هو الرمز للفقرة المعينة . وقد يكون هذا الرمز لفظيًا أو رقميًا . ثم يتناول الباحث الشروط التي يجب توافرها في نسق الفهرس لكي يؤدي وظيفته على النحو السليم وهي : الوضوح ، الشمول ، العناية بالتفاصيل ، الدقة ، المرونة ، والانفتاح ، الترابط الداخلي ، سهولة الاستعمال والتوائم .

ثم ينتقل الباحث إلى إلقاء نظرة حول الموقف الحالي للدراسات العربية ، حيث يتعرض للمشاكل والأخطاء التي تنشأ عن عدم وجود نسق فهرسي متكامل يكون بمثابة مرجع أساسي يرشد الباحث إلى المواد التي تقوم على أساسها الدراسة الموضوعية .

تحت عنوان نظم الفهرسة يتحدث الباحث عن محاولتين مبكرتين للفهرسة الأولى على يد العالم البلجيكي "**فيكتور شوفان**" (**ببليوجرافية الأعمال العربية أو المتعلقة بالعرب** المنشورة في أوروبا من ١٨١٠ - ١٨٥٥م) أما المحاولة الثانية فكانت على يد العالم الفرنسي "**رينيه باسيه**" والتي أطلق عليها عنوان «**ألف حكاية وحكاية**» وهي قصص جمعها من أمهات الكتب العربية قام بدراستها والتعليق عليها .

ثم ينتقل بعد ذلك إلى مفهوم الموتيف (الجزيء القصصي) والطراز ؛ حيث يذكر أن المفهومين نشأ نشأة امبريقية . والموتيف كما عرفه "**كرسنتس**" : (**بأنه عنصر ثقافي في حالة حمل**) واعتبر **طومسون** الموتيف الوسيلة الفهرسية الوحيدة التي تصلح للتطبيق على المأثورات الشعبية على نطاق عالمي .

ثم يتعرض الباحث لمعاني الموتيف ، فيقول "**تعرف كلمة (موتيف) بشكل عام بأنها الجزيء المتكرر والمستمر الحامل لمعنىً أو قيمة ثقافية ، والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع الإنتاج الثقافي**" .

أما «**مصطلح**» الموتيف في علم دراسة النصوص الشعبي فيعرفه "طومسون" بأنه : « **أصغر عنصر روائي له المقدرة على الاستمرار خلال الزمان والمكان كجزء من المأثورات في ثقافة معينة**» .

ويرى الباحث أنه يجب التمييز بين «**مصطلح**» "الموتيف" في السياق العلمي الفولكوري وبين الاستخدام العام لكلمة "موتيف"، في الأدب والفن وكذلك في الحديث اليومي . ويورد أمثلة فيقول : إن نباح الكلب لا يعتبر "موتيفًا" وأما إذا تكلم فيكون كذلك .

ثم ينتقل الباحث إلى تناول الطراز والنمط ، ويورد تعريف "**ستيث طومسون**" لهذا المفهوم بأنه :« **حكاية تقليدية ذات وجود مستقل ، وقد تقص هذه الحكاية ككل متكامل لا يعتمد في استكماله لوحدته القصصية على أية عناصر خارجية . وقد تحكي الحكاية الممثلة للطراز ضمن حكاية أخرى : إلا أن ظهور الحكاية بمفردها في مواقف اخرى علاوه على اكتمال معناها يؤكد استقلالها وتكامل كيانها البنائي والمضموني** .»

وقد يكون الطراز مكونًا من موتيفة واحدة أو قد يكون مكوناً من عدة وقائع وسلسلة من الموتيفات ، وهناك «**طراز الحكاية العالمي**» الذي يعني أن القصة التي يمثلها الطراز توجد في عدة ثقافات وأماكن مختلفة من العالم ، وهناك أيضاً ما يطلق عليه مصطلح «**طراز محلي**» أي أن القصة تتوافر فيها خصائص الطراز إلا أنها لا توجد خارج حدود الثقافة المحلية .

وينبه الباحث إلى أنه يجب التمييز بين مفهوم الطراز ومفهوم النمط ، إذ أنهما غير مترادفين ، وتعتبر ترجمة كلمة (Type) الإنجليزية إلى كلمة «نمط» العربية ترجمة غير دقيقة : فالنمط أكثر شمولاً وعمومية .

أما الورقة الخامسة التي نعرضها فقد قدمها الدكتور **حسام يعقوب** وهي بعنوان «**الشبابة آلة تربوية**» .

والشبابة آلة موسيقية شعبية تقع ضمن آلات النفخ ، وهي معروفة في أرجاء الوطن العربي ، وتصنع عادة من القصب ، ويتراوح طولها بين ٢٩٠ - ٣٤٠سم مجوفة من الداخل ، وقد تصنع أيضاً من أنواع الأخشاب الصلبة كالجوز والتوت والزان .



وفي وصفها يشير إلى مكان النفخ في هذه الآلة الموسيقية الشعبية التي هي عبارة عن صفارة شكلها منقاري ، فيها سدادة من الخشب . ويتيح ذلك الشكل وضعه بين الشفتين بسهولة ونفخ الهواء عبر قناة أو فتحة تجعل منه تيارًا موجهًا نحو الحافة الحادة في فتحة الصوت وتحطمه ، عليها واستثارة العمود الهوائي داخل الآلة للتذبذب ، وإصدار الصوت على جدار الآلة . توجد سبعة ثقوب متتالية على خط مستقيم ، وعلى أبعاد متساوية ، قطر كل واحد منها حوالي ٧ مم تقريباً ، وهناك ثقب واحد منفرد في الجهة المعاكسة يقع في منتصف المسافة بين الثقبين الأول والثاني ، كما يوجد ثقب آخر في مؤخرة الشبابة وسط عقدتها ، وذلك في شبابات المشرق العربي ، أما في المغرب العربي فنجد أن النهاية مغلقة ، وبالتالي لا يعزف على الثقب السابع .

وعملية العزف في هذه الآلة تعتمد على سد وفتح ثقوبها بالأصابع اعتماداً على استطالة وتقصير العمود الهوائي المتذبذب داخل الفتحة الرئيسية . صوت الشبابة رقيق وهادىء في مجاله النغمي الثقيل ، وشديدٌ في مجاله النغمي الحاد . وهناك شبابات خاصة للأطفال تصنع من الطين وهي أقل طولاً وبالتالي فإن ثقوبها أقل ، ويمكن العزف عليها بيد واحدة .

ينتشر استخدام الشبابة بين الرعاة ، وفي المناطق الريفية : حيث المادة المستخدمة في الصنع متوفرة ، وتؤدى عليها ألحان عاطفية وأغانٍ شعبية ورقصات وتقاسيم .

عن تاريخ الشبابة ، يذكر الباحث أن اسم الشبابة مشتق من الفعل شبب ، وتشبب ، إذا ذكر أيام الشباب والغزل .

وقد وصفت الشبابة بالقصبة الباكية ، كما وصفت بالصارخة ، ووصفتها شعوب كثيرة بالحزينة ، لطابعها الحزين الباكي ، وقد استخدمها سكان العراق القديم في تأبين موتاهم بمرافقة النائحات .

يشير الباحث إلى أن الشبابة انتقلت إلى أوروبا مع انتقال الحضارة العربية الإسلامية إليها ، فلم تكن معروفة في تلك المناطق قبل القرن الحادي عشر ، وهو الوقت الذي بدأ المغنون المتجولون باستخدامها ، ثم عم انتشارها بعد ذلك في عصور لاحقة وأدخلت عليها بعض التعديلات ، فأصبحت تصنع من قطعتين متداخلتين بدلاً من قطعة واحدة ، كما تغير موضع الثقب الخلفي الخاص بالإبهام ، كما أصبحت مخروطية بدلاً من شكلها الاسطواني ، كما أصبحت تصنع بأحجام مختلفة ، بحيث يمكن تكوين فريق للعزف الجماعي : ثم تطورت مادة الصنع فأصبحت تنحت من الأنواع الثمينة من الخشب والعاج والخزف ، وتزين بالزخارف والنقوش . وقد احتفظت ببساطتها في أوروبا حتى اندثرت ، حين وجدت منافسة من الفلوت ، إلا أنها بدأت في الظهور مرة أخرى في القرن العشرين وأصبح لعازفيها جمعيات مستقلة في أماكن كثيرة مثل بريطانيا وأمريكا .

يتساءل الباحث في آخر بحثه «أين نحن اليوم من شبّابتنا؟» ويذكر أنه عند البحث عن هذه الآلة لم يجدها في الأسواق ، وعلم أن صانعيها توقفوا عن صناعتها ، ودعا إلى تعميم تعليم الشبابة للنشء في المدارس ، مبرراً اختياره لهذه الآلة بتميزها بعدة خصائص لا تتوفر لغيرها ، مثل رقة الصوت ، وبساطة التركيب ، وصغر الحجم ، وخفة الوزن، ورخص الثمن ، وسهولة الأداء ، وخلص في نهاية البحث إلى وضع مقترحات بلغت سبعاً لتحقيق هذا الهدف مثل : تشجيع الصناع التقليديين لصناعتها ، وإنتاجها بشكل تجاري ، وتأليف كتاب لتعلمها ، وتسجيل اسطوانات وأشرطة فيديو لأشهر عازفيها في الوطن العربي .

التوصيات : جاءت الوثيقة الختامية للندوة تحمل التوصيات التالية :

أولاً : التأسيس لندوة التراث الشعبي:

١ ـ التأكيد على ضرورة أن تنعقد هذه الندوة العلمية مرة كل سنتين ، وأن يكون مقر انعقادها في إحدى الدول الأعضاء في المركز بالتناوب .

٢ ـ أن يسند أمر الإعداد لهذه الندوات والتخطيط لها والإشراف عليها إلى هيئة علمية متخصصة ودائمة يختارها المركز .

٣ ـ أن يكون من مهمات هذه اللجنة اختيار الموضوعات المحورية لهذه الندوات ، وأن تقوم بدعوة عدد من المرشحين الأساسيين من المتخصصين للمشاركة في هذه الندوات ، دون إغلاق الباب أمام الراغبين في المشاركة عن طريق الإعلان مادامت بحوثهم تخضع لتحكيم اللجنة .

٤ ـ أن تطلب اللجنة من المرشحين للمشاركة في الندوة تقديم ابحاثهم ـ طبقاً للمنهج العلمي ـ قبل انعقاد الندوة بفترة لا تقل عن ستة أشهر ، حتى يتسنى إرسالها للمعقبين في الوقت المناسب الذي يسمح بتلقي تعقيباتهم وطباعتها أيضاً .

٥ ـ أن يتم عرض البحوث المقدمة على الهيئة العلمية المذكورة لاختيار البحوث العلمية المبتكرة والأصيلة منها لإلقائها في الندوة ، وعلى

مسؤوليتها كاملة شريطة : أن يراعى في هذه الأوراق الجمع بين الاتجاهات النظرية والمواد التطبيقية ، في ضوء المنهج العلمي .

٦ ـ أنه في ضوء البحوث المقدمة والمختارة بصورة نهائية تقوم اللجنة بتحديد برنامج الندوة وتوقيتها ، ونظامها الداخلي ، وتحديد رؤساء اللجان والمعقبين من بين المتخصصين .

٧ ـ أن تعمل اللجنة على تشجيع الباحثين الجدد من ذوي التخصصات ذات العلاقة العلمية بالمأثورات الشعبية بدعوتهم إلى المشاركة في هذه الندوات ، إثراءً للدراسة والمناقشة .

٨ ـ ضرورة أن تحظى هذه الندوات بالإعلام الكافي الذي يتناسب ـ على المستوى الجماهيري ـ وأهمية هذه الندوات ، ويساعد على التعريف بها وبدورها العلمي في إثراء الحياة الثقافية عامة والمأثورات الشعبية خاصة ، وذلك بالتعاون مع الدولة المضيفة .

٩ ـ أن تطبع بحوث الندوة وتعقيباتها المدونة في كتاب يصدره مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .

ثانياً: الاهتمام بالتراث الشعبي:

١ ـ الدعوة إلى أن تتبنى الجامعات والمؤسسات العلمية العربية الاهتمام بالدراسات العلمية للمأثورات الشعبية ، وذلك بإنشاء مقررات دراسية خاصة بالمأثورات الشعبية العربية في الجامعات ، وأن تشجع المؤسسات العلمية عمليات الجمع والتصنيف والأرشفة لهذه المأثورات .

٢ ـ ضرورة التنسيق بين المؤسسات والهيئات العلمية العربية المعنية بالمأثورات الشعبية ، ودراستها لتحقيق التكامل وتبادل الخبرات العلمية والعملية فيما بينها .

٣ ـ دعوة بعض الفنانين الذين يستلهمون المأثورات الشعبية للمشاركة في هذه الندوات الشعبية بنماذج من إبداعاتهم الفنية وتجاربهم العلمية .

٤ ـ ضرورة اهتمام المتاحف العربية بالموروثات الشعبية وجمعها وصيانتها وعرضها على الجمهور عرضاً فنياً يليق بها وبمكانتها من تراث الأمة .

٥ ـ ضرورة اعتماد المأثورات الشعبية في التربية الموسيقية.

ثالثاً : الرعاية العلمية للتراث الشعبي :

١ ـ يؤكد المشاركون في الندوة أهمية الجمع العلمي الموثق للمأثورات الشعبية ضمن سياقها الطبيعي ، فضلاً عن ضرورة بذل المزيد من الجهود لإعداد الجامعين المدربين في هذا الميدان .

٢ ـ الاهتمام بالمبدع الشعبي شاعرًا وصانعًا وحرفيًّا وقاصًّا ومغنياً .. والتعريف به ، وتشجيعه ، وتوفير الفرص الملائمة له ، ولعرض إبداعه ونتاجه الفني الشعبي .

٣ ـ أن يعمل المركز على جمع الفهارس الخاصة بالتراث الشعبي العربي المدون ـ مخطوطاً أو مطبوعاً ـ واستكمالها وتوفيرها .

رابعاً : معالجة مادة التراث الشعبي :

١ ـ في ضوء النقاش والمحاورات الدائرة ، وأثناء الجلسات برزت الحاجة الملحة إلى ضرورة وضع معجم عربي لمصطلحات المأثورات الشعبية العربية : على أن تنبع مناهجه من التراث العربي أولاً ، وأن يستفيد في الوقت نفسه من المصطلحات العالمية في هذا الحقل ، وتشرف على إعداده لجنة علمية متخصصة تمثل الحقول الفولكلورية المتعددة .

٢ ـ لقد آن أن يضع المركز ـ كهيئة علمية ـ تصنيفاً علميًّا لمواد التراث الشعبي تقوم بوضعه لجنة متخصصة لتوحيد عملية التصنيف طبقاً لدلولات ومفاهيم محددة : بهدف تطبيقه بين الجامعين الميدانين .

٣ ـ يؤكد المشاركون ضرورة الاهتمام بعمليات التصنيف والأرشفة والحفظ والتوثيق ، وتوجيه الاهتمام إلى تكوين الباحث العلمي المتخصص والقادر على التعامل العلمي مع المادة الفولكلورية المجموعة .

٤ ـ ضرورة العمل على توسيع دائرة نشر المواد القولية للمأثور الشعبي ، عن طريق نشر نصوصها باللغة العربية الفصيحة إلى جانب لهجتها العامية .

٥ ـ الدعوة إلى عقد حلقات بحث متخصصة يشارك فيها عدد محدد من المتخصصين في المأثورات الشعبية والعلوم الإنسانية المتصلة بها ، لمناقشة بعض الموضوعات الإشكالية مثل :

أ ـ مشكلات المنهج .

ب ـ مشكلات المصطلح والمفهوم .

جـ ـ أدلة العمل الميداني .

وذلك بقصد تقريب وجهات النظر بين الباحثين العرب .

خامساً : متابعة هذه التوصيات الصادرة عن هذه الندوة ، مع التأكيد على تنفيذ ما لم يتم تنفيذه من توصيات الندوات السابقة التي عقدها المركز من قبل .





ترجمه عن الفرنسية : يعقــوب المحــرّقي



ملاحظات حول الحِرف الفنية





■■ يشكل الفن الشعبي أو - إذا رغبنا - الحرف التقليدية ، أو الفن البسيط ، أو غير الأكاديمي ، رافداً مهمًّا من ثقافة أية مجموعة بشرية .

ويعني هذا المصطلح : الإنتاج الحرفي الذي يتبع تقنيات وأشكالاً ونماذج تقليدية . وليس لهذا الإنتاج توجه فني : فهدفه ووظيفته الأولى أن يكون مفيداً في الحياة اليومية .

وإن الفن الشعبي في استجابته للحاجات الأساسية لفئة اجتماعية معينة يشمل كذلك أشكالاً أخرى من التعبير ، كالرقص والموسيقى والغناء ، وجميع المظاهر الفنية الشفهية للغة ، التي لا تقل أهميتها للحياة عن ضرورتها للنشاط اليومي لهذه الفئة الاجتماعية ■■

يقول « مانويل توسان » : « الفن كلٌ واحد ، فليس هناك فن شعبي من جهة وغير شعبي من جهة أخرى . وهو أسمى إبداعات الإنسان ، والتعبير الأكثر صدقاً عن النفس البشرية ، والذي يترجم بأشكال أقوى من الكلمات ، قادرةٍ على إثارة جميع الناس على اختلاف لغاتهم » ويضيف « باستطاعة الإنسان أن يخلق أعمالاً فنية إذا توفرت له الإمكانات الفنية اللازمة لمساعدة خياله ، وباستطاعته - أيضاً - إيقاظ الشعور الفني لدى الآخرين .

وذلك بحساسيته الخاصة تجاه الحقائق الواقعية . وبدون أن يبحث متعمداً تحويلها إلى فن ، فهي تتجلى له كمصادر إلهامٍ لفنه » .

ولنتذكر أخيراً رأي « هربرت ريد » بأن للفن القدرة على منح شكل مادي لما يحسه الفنان . وانطلاقاً من هذه النظرة فمن الواجب اعتبار الفن جزءًا متكاملا من تطور (الإنسان الصانع - HOMO FABER) كما نرى أنها النظرة الأنسب لدراسة الإنتاج الفني لأية ثقافة كانت .

الفن النفعي : المادة العملية :

إن الأشكال الفنية التي نخضعها لأحكام فنية بحتة ، هي في حقيقتها إنجازات ذات أهمية عملية . تدخل في صلب ديناميكية الحياة اليومية لثقافة جماعة بشرية . تستخدمها للحصول على المنفعة المادية والروحية لأعضائها . وهذه الأشكال متنوعة : فقد تكون قطعاً من القماش أو الملابس أو الأثاث أو الأدوات القشية أو التماثيل أو من الرسومات أو الهندسة الشعبية . أو قد تكون عبارة عن سرج الخيل أو السجاد المصنوع يدويًّا . أو كما هي الحال في المعتقدات ، مثل :

طقوس المطر ، وتعابير طرد الأرواح الشريرة ، والشفاء من المرض أو الرقص الديني .

إن ملايين الأفراد أو آلاف القبائل والمجموعات البشرية التي تجمعها ثقافة واحدة (وهي ليست بالضرورة الثقافة الغربية) تعد كل أشكال التعبير عملية وضرورية بغض النظر عن قيمتها الفنية . وإن قُدِّرت فنيًا .

ومن أجل دراسة النشاطات الإبداعية الشعبية قسمها الأنثروبولوجيون والإثنولوجيون إلى صنفين رئيسين ، هما : الفن الشعبي الحرفي ، الذي يشمل الحرف اليدوية والتشكيلية . والفن الفولكلوري ، الذي يشمل الموسيقى والرقص والغناء وغيرها من أشكال التعبير اللغوي السائدة في المجتمع . وإضافة إلى « التقاليد الشفهية » تهتم الأنثربولوجيا والإثنولوجيا والإثنوجرافيا بأشكال أخرى من الاتصال والتعبير ، ومنها : النقل الشفهي للثقافة . ونعني بذلك الأشكال المحكية من اللغة والمعبرة عن الثقافة .

التقاليد الشفهية والحرف الشعبية :

إن أهمية النقل الشفهي للثقافة تبدو جلية في عملية التعليم . ففي مختلف العصور ، وفي شتى المجتمعات ، وحتى في الثقافة الإنسانية المعاصرة ، يعد النقل الشفهي لما نريد

تعليمه من أكثر الوسائل التعليمية فعالية . وذلك منذ الأصول الأولى للغة وحتى أكثر الأفكار تجريداً .

ولننظر الآن في كيفية عمل النقل الشفهي في مجال الفن الشعبي . على مؤرخي الفن والإثنوغرافيين الانتباه إلى أن المادة المصنعة والمزخرفة يدويًا تبعاً لتقاليد متواترة ليست ذات وظيفة نفعية ضمن إطار الحياة اليومية للمجتمع فحسب ، ولكنها تنقل أيضا الحساسية الفنية التقليدية لهذا المجتمع كما يعبر عنها الحرفيون الشعبيون .

إن الفنان الشعبي حين يبدع أشكالا أو ينفذ زخرفة ، لا يعمل بطريقة آلية . ولكنه يستلهم ذلك من عاطفة شعرية إذا ترجمت إلى كلمات فإن قيمتها التعبيرية تشابه تلك التي تضيفها اللغة على الأدب المكتوب أو الشفهي .

وإذا أخذنا برأي « رسكن » فإن كل فن راق يولد نتيجة لتحول الحقيقة الواقعية من جهة . ومن قوة الفكر المجسدة في أشكال أبدعتها حساسية الإنسان من جهة أخرى .

أما الفن الشعبي عامة فإن إبداعات كل جيل هي انعكاس دقيق وتعبير عن الوسط الثقافي الذي تزدهر في ظله الحرف الشعبية . ويتطور في كنفه الحرفي كفرد من المجتمع وكناشر لثقافته .

إن الحرفي الشعبي يترجم مفاهيم أفراد مجتمعه وأفكارهم وآمالهم وثوراتهم واهتماماتهم المادية والروحية التي يحولها بطاقته الإبداعية وبالوسائل الفنية العملية التي يمتلكها .

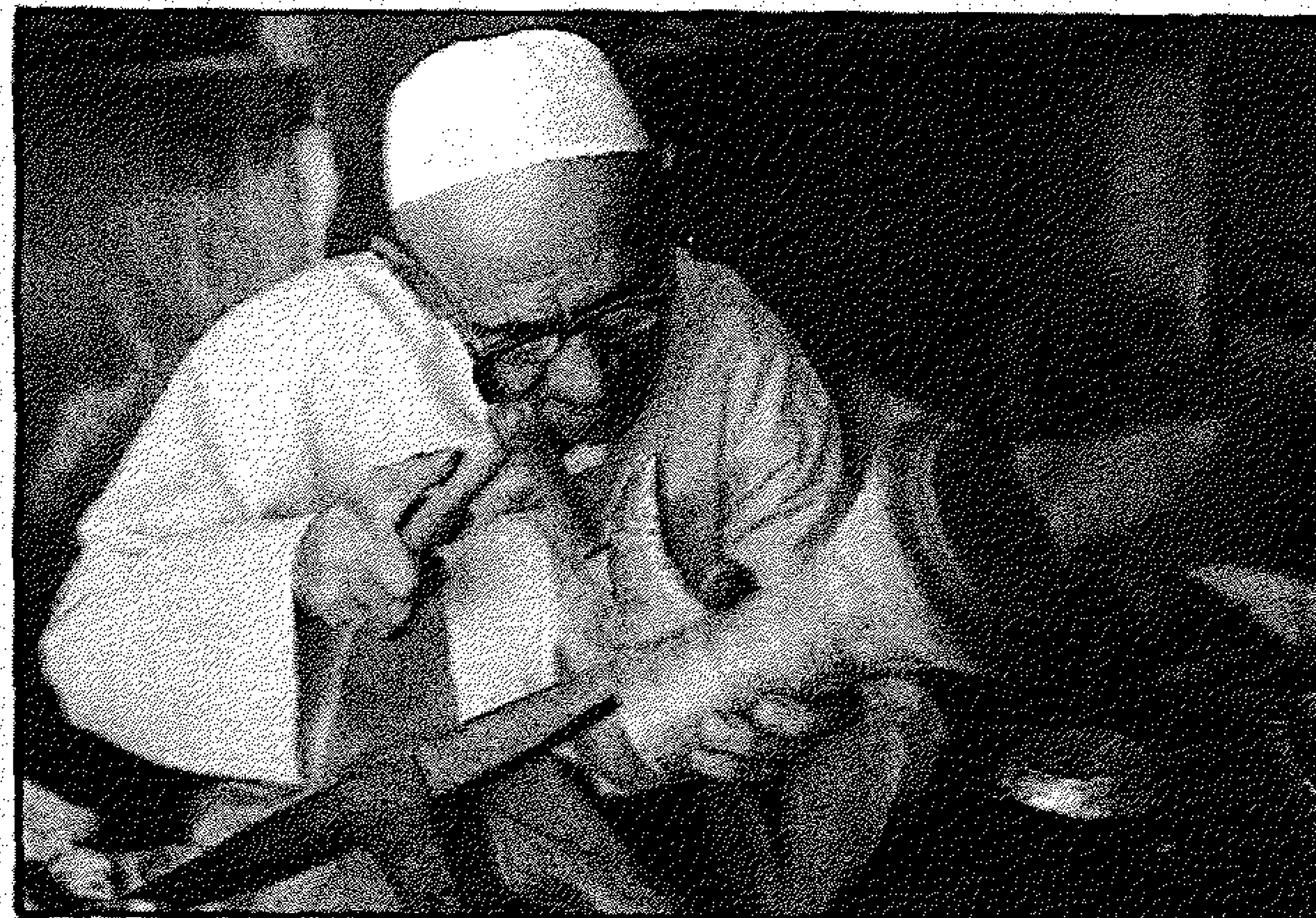
إن جميع معارف الحرفي تقريباً من تقنية وفنية تنقل شفهيًا : وذلك في جميع أنحاء العالم وفي مختلف المجتمعات .

ولهذا يكون تأهيل الجيل الجديد من الحرفيين الشعبيين عملية تعليمية كاملة تشمل الشرح الشفهي والممارسة العملية تحت إشراف المعلم وبمراقبة الواقع المرئي المتاح للمتدرب عند تأمله للمواد المنتجة ضمن الإطار التقليدي لكل حرفة .

إن أفق المتدرب يتسع تبعاً لامتلاكه تقنية الحرفة ، والبدء في معرفة قوة الإبداع وإعادة الخلق في حدود إمكاناته . وخاصة قدرته اليدوية ونفاذ قدراته الفنية والرؤيوية . وإن هذا التأهيل الكامل شرط أساسي لتكوين حرفي ماهر . وليس بكافٍ تطوير المتعلم لقدراته وحساسيته . فمن واجبه معرفة كيفية الاحتفاظ بالتقاليد وفهمها من أجل إغنائها . آخذاً بعين الاعتبار الشروط والتيارات الثقافية في عصره . ومحصّلة لعمله فإن نشاطه الإبداعي يمنحه ـ كما يمنح مجتمعه ـ إشباعاً نفسيًا . إن الحرفي المتدرب بحاجة إلى تعلم كل تفاصيل الحرفة وبطريقة متناسقة ، وهذا ليس ممكناً إلا في معمل تمر فيه الخامة بجميع مراحل الإنتاج .

إن الحرفي يستلهم في عمله التعابير الشعرية والقصصية والحكم الشعبية ، التي تشكل جميعها جزءًا من اللغة السائدة . وهنا أيضاً يؤدي النقل الشفهي للمعرفة دوراً أساسيًا إذ أن غالبية الحرفيين الشعبيين لا يملكون الدراسة الأكاديمية التي تمدهم بعناصر الثقافة والتي تشكل مصدراً للإلهام . إن الحاجة والرغبة لدى الحرفي للتعبير والاتصال تعبر عنها الأشكال الفنية القادرة على إثارة البشر على اختلاف لغاتهم . لأن الحرف الشعبية تشكل أسلوباً كونيًا في التخاطب والتفاهم بين الكائنات .

دانيل ف . روبن دولا بوربولا*

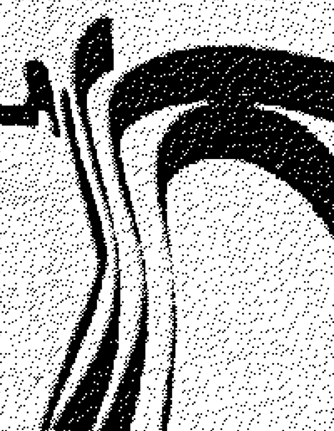


صناعة « الدلال »   المصدر Bahrain, Gulf Heritage in transition, by Michael Jenner, Longman, 1984

الهوامش

* د . ف . روبن دولا بوربولا أنثروبولوجي مكسيكي متخصص في الفولكلور
تدور معظم دراساته حول الفنون والحرف الشعبية كتعبير ثقافي .

* عن مجلة CULTURES العدد الثاني ـ ١٩٧٥م .

ملخّص القسم الإنجليزيّ

فايز صيّاغ

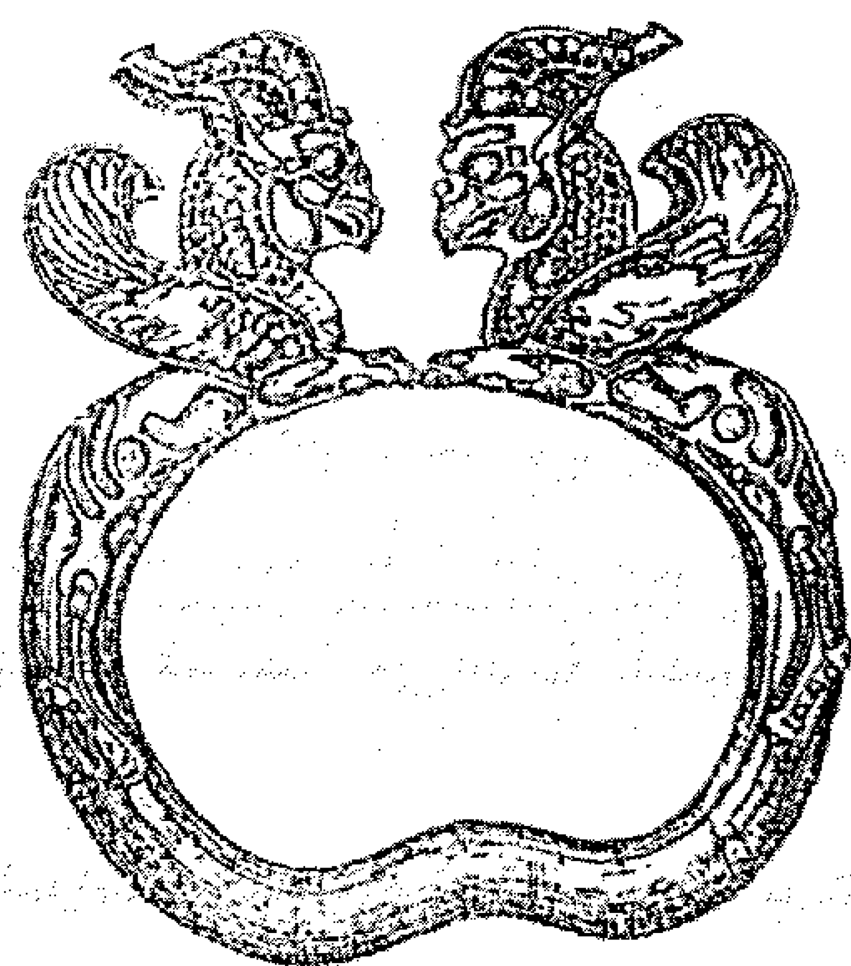
اضطراب الأحوال في دكّة عرب الكبابيش من معرفة التراث إلى ممارسته

عبد الله علي إبراهيم



أثر أدب ما بين النهرين والأدب العربي في حكايات عيسوب

الدكتور: داوود سلوم



المصدر:
BEDOUIN JEWELLERY IN SAUDI ARABIA, by
Heather Colyer Ross, stacey International .

اضطراب الأحوال في دكة عرب الكبابيش: من معرفة التراث إلى ممارسته

يحلل عبدالله علي إبراهيم في هذه المقالة مضمون أحد اللقاءات التي أجراها مع المرحوم علي عبدالله الطريّح ، وهو الحجة في تراث قبيلة عرب الكبابيش في السودان . وقد جمع الكاتب في هذه الجلسة ثلاث قصائد من بينها واحدة من تأليف الطريّح نفسه . وكلها تتحدث عن تغير الزمان وتبدل الأحوال ، وتتحسر على الأيام الخوالي التي كان فيها النوراب هم سادة الكبابيش وولاة أمرهم ، غير أن هذا اللقاء كان يختلف عن اللقاءات السابقة من حيث إنه دعا إليه جمهوراً لحضوره ، وهو ما لم يفعله من قبل ، ومن هنا فإن الطريح انتقل من مجرد ناقل للتراث إلى ممارس مبدع له . وعن طريق تطبيق نظرية الأداء ، يدرس الكاتب هذه الجلسة من حيث سياقها ، وسير أحداثها ، ومضمونها المتميز ، ويحلل وظيفتها البلاغية .

إن ظروف الطريّح الخاصة قد أثرت آنذاك على كل من طريقة أدائه ومضمونه . فقد جرى ذلك الأداء في وقت عصيب انتشر فيه التذمر من السلوك السياسي لشيوخ الكبابيش في «الدكة» (العاصمة القبلية المتنقلة) وكان الطريّح يشعر بالغبن لأنه يعتقد أن الشيوخ منعوه بعض حقوقه . وكان في السابق يستخدم الأداء التقليدي كوسيلة غير مباشرة لحشد التأييد لقضيته واستمالة الشيوخ إلى صفّه . غير أن هؤلاء لم يصيخوا له سمعاً ، ولذلك فإن إحساس الطريّح بالإحباط غيَّر من ديناميّات الوضع في هذا اللقاء ، فهو لا يقتصر على نقل معرفته بالتراث : بل يستخدمه بصورة فعالة ، فأصبح أداؤه مدعّمًا لرأيه في أن الأمور قد اضطربت كل الاضطراب في الدكة .

أثر أدب ما بين النهرين والأدب العربي في حكايات عيسوب

ينسب المؤرخون حكايات عيسوب إلى مؤلفها الذي يحمل هذا الاسم ، وكان عبداً رومانيًّا عاش بين عامي ٦٢٠ ـ ٥٦٠ قبل الميلاد ، وأورد فيها قصصاً على ألسنة الحيوانات .

وفي هذه الدراسة التحليلية المقارنة يرى الدكتور داود سلوم أن الجانب الأكبر من هذه الحكايات يرجع في أصوله إلى القصص الشعبي والأمثال التي كانت متداولة بين شعوب ما بين النهرين . وأن الحكايات اللاحقة التي أضيفت إليها في أوروبا مستقاة من مصادر عربية تتمثل في أمهات كتب الأدب والأمثال والمقامات .

ويجري المؤلف تحليلاً مقارناً لنصوص ثلاث عشرة حكاية من هذا النوع المنسوب إلى عيسوب ويعيدها إلى أصولها العربية ، ولكنه قبل ذلك يوضح أن تأثير آداب حضارة ما بين النهرين والأدب العربي قد انتقل إلى أوروبا بعد القرن التاسع الميلادي الذي فيه كانت أغلب هذه الحكايات مدونة في بطون الكتب العربية وشائعة على ألسنة الناس . ويرى الكاتب أن قنوات الانتقال والتأثير تمثلت في ثلاثة معابر رئيسة ؛ من الأندلس إلى أوروبا بعد الفتح العربي ، ومن الشرق إلى أوروبا عن طريق ما حمله المشاركون في الحملات الصليبية المتعاقبة بعد اندحارهم وعودتهم إلى بلادهم ، ومن مصر إلى أوروبا عن طريق جنوبي إيطاليا بفضل التبادل التجاري الذي كان مزدهراً بينهما آنذاك .

« الباحث العربي »

مجلة فصلية يصدرها مركز الدراسات العربية في لندن

رئيس التحرير : عبد المجيد فريد

* تعنى بدراسة ومناقشة القضايا الاستراتيجية والاقتصادية والسياسية .

* وتعنى المجلة بالدراسات المستقبلية حول أهمية القضايا بها .

تقدم المجلة في كل عدد مجموعة من الزوايا الثابتة وتشمل :

١ ـ الشئون العربية في الوثائق البريطانية .
٢ ـ القضية العربية في المؤسسات الأوروبية .
٣ ـ عرض لأحد مراكز الدراسات أو المؤسسات الثقافية العربية والأجنبية .
٤ ـ ماذا قدمت دور النشر العربية والأجنبية حول القضايا العربية .

** المجلة تصدر باللغتين العربية والانجليزية داخل غلاف واحد تباع بالمكتبات الرئيسية في العواصم العربية والأجنبية .

---

٥ بلجراف سكوير
لندن اس . دبليو١ ـ المملكة المتحدة
تليفون : ٢٣٥٧٦٤٢/٣ ـ ٠١
تلكس : ٨٩٥١٥٢٨ بلافدج .

5 Belgrave Square
London SW1 X8PH
Tel . 01 2357642/3
Telex 8951528 PLAFED.G

revolved around three focal points :

1 - The social and cultural issues handled by the various types of folk creativity, such as folk literature, music and dance , customs and habits , material culture and handicrafts.

2 - The sources of heritage which include :
   a - recorded material, such as lexicons, encyclopedias, chronicles and other major reference works in the fields of travel, history, geography and literature.
   b - the living elements like creative artists and performers, private and public festivals in beduin, rural, coastal and urban communities .

3 - Gaining access to the sources of folklore in the Gulf and Arabian Peninsula region. This section covers problems relating to field collection and the best means to overcome the technical, administrative, financial and social obstacles involved in this process.

In this report, the writer says that the proceedings of the Baghdad symposium have highlighted the growing academic interest in fokllore research, especially in the Gulf region, although more coordination is still called for. The symposium has also undrelined the important role of the AGS Folklore Centre at both the regional and Arab levels .

The report gives brief resumes of a representative sample of the papers presented at the symposium in various areas, then goes on to review the recomondations made at the end of the discussions.

The recommendations endorsed the role of the AGS Folklore Center in sponsoring such seminars, and made detailed proposals for regulating them and improving their effectiveness in the future .

The participants called upon Arab universities and academic institutes to give more attention to folklore and to incorporate it in college curriculae, and to coordinate their efforts in this respect. They also highlighted the necessity for compiling an Arabic folklore dictionary and drawing-up a scientiffic classification system.

NOTES ON ARTISTIC HANDICRAFTS

Folk crafts and handicrafts represent a significant component of the cultural heritage of any society. DANIEL F. RUBIN DE LA BORBOLA in this article, subscribes to Herbert Reed's view that art can render the artists feelings into a material form and, as such, it is an integral part of the historical evolution of man into a craftsman - a homo faber .

Art, therefore, has a utilitarian nature. This is true of a piece of textile as it is of a saddle, a statue or a rainfall rite .

The article, translated from French by YACOUB AL MUHARRAQI, discusses how the various folk handicrafts are passed down from one generation to the other - mainly through oral transimission and education, without reference to any academic background. The preservation and passing on of this knowledge is, therefore, a vital requirement for reviving these handicrafts.



nithologists to make use of this and other valuable references on the birds of the region.

VOWS IN CHILDREN'S GAMES AND LULLABIES IN IRAQ

Making vows to God or to religious figures for the fulfilment of wishes or avoidance of mishap is a common practice in most societies. In Iraq, as MR HUSSEIN QADDOURI explains, such vows and dedications are effected by donating money , food or clothes to the poor or they may take a non-material form such as fasting or visiting the holy shrines. these consecrations are mostly associated with children, either in lullabies sung by mothers to soothe their babies, or as part of the games and songs performed by children on certain religious occasions.

In this article, based on field research, the writer records the texts and melodies of a number of these songs, with annotations on their colloquial vocabulary and elaboration on their themes.

These vows which are usually expressed in established forms, are made when the more difficult wishes are entertained such as recovery from illness, return of the beloved ones, childbearing or birth of male offspring , acquittal in court or marriage of an old maid and the like.

THE IJMAN DIALECT IN KUWAIT

The Ijmans are a well-known Arab tribe, part of which has settled in Kuwait. Their origins could be traced to the Hamadani tribe,a branch of Qahtan in Yemen.

This review, by DR ABDULKARIM MUJAHID, is a critical assessment of a study of the dialect of the Ijman in Kuwait by MS SHARIFA AL MA'TOUQ. The reviewer commends the fieldwork conducted by the author in producing this study which has been recently published by the AGS Folklore Centre. However, he points out certian flaws in the overall academic approach of the author who, he believes, has been greatly influenced by the methodology of her mentor, Dr. Abdulaziz Matter, who had done a similar study on the dialect of the bedouins of the northern coasts of Egypt.

THE AGSFC SYMPOSIUM ON FOLKLORE AND THE ARAB IDENTITY

The "Folk Heritage and the Arab Identity" symposium, held in Baghdad, Iraq between 2-6 November, 1986, was another milestone in a series of such specialised seminars organised by the AGS Folklore Centre in its total effort to place the folk tradition in its natural context of the contemporary Arab culture. These gatherings, as MR AL SADIQ SULAIMAN explains, are planned to be held every two years, and they provide valuable opportunities for folklore specialists to exchange views and experiences and keep abreast of developments in this field.

During the eight sessions and the twenty presentations made at the Baghdad symposium, the activities and discussions of the participants

related in the accounts of the great Arab travellers between the 8th and the 13th centuries.

The author emphasises that any proposed methodology for using travel literature texts as ethnographic references must take a few essential consideration into account, such as their historical and cultural contextuality; the relationship between the authors and their work; the complexity of the folkloric material described in these chronicles and the credibility of the narratives related in travel literature .

MAT WEAVING IN EGYPT: FROM GEOMETRIC TRADITIONS TO REPRESENTATIONAL TRENDS

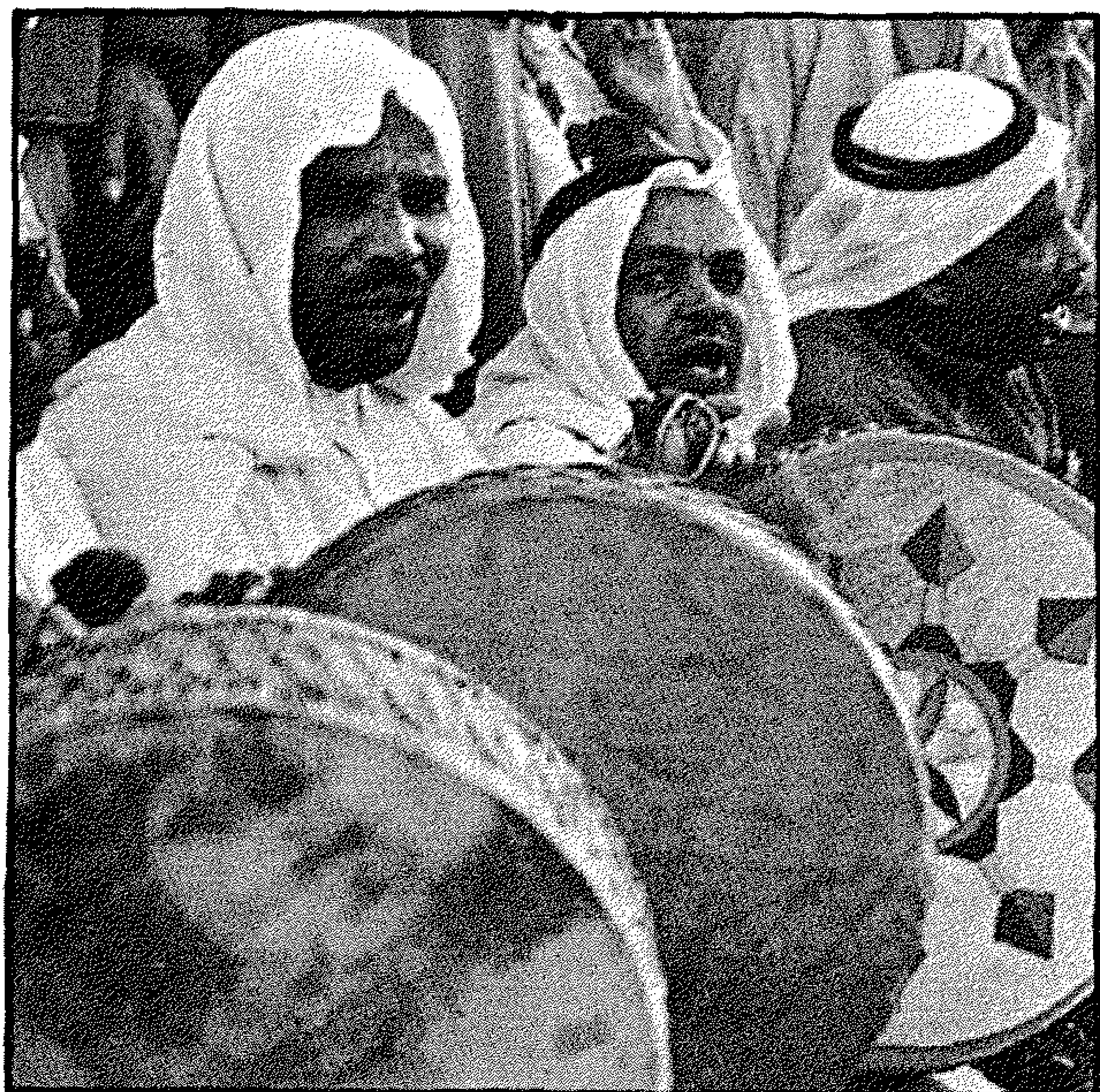
Mat weaving is an essential element in the traditional handicrafts of Egypt and the Arab World, and one which is being increasingly threatend by the recent trends in mass production.

In this study, DR SULEIMAN MOHMOUD HASSAN, highlights the necessity for preserving. and developing this traditional industry as one aspect of the national character and identity, in addition to its functional and economic value. He traces mat weaving to its prehistoric origins, and follows up its evolution in Egypt throughout history, describing the artistic, technical and functional elements in its development . The author describes the raw material for mat weaving, ie. matsedge and rush, and explain the types, weaving techniques, together with the decorative patterns and themes, and the various dyeing materials and styles. He then gives a detailed analytic description of a representative sample of hand-woven mats produced in the Kafr al Shurafa Centre in Egypt, and concludes with a call for the presevation, protection and development of this important folk craft.

THE BIRDS OF BASRA IN THE 19TH CENTURY FOLKLORE

The Iraqi folk ornithologist of the 19th century, who lacked the systematic skills of their modern counterparts, have left a tremendous amount of descriptive literature on birds, based on observation and first-hand experience.

The town of Basra, as MR ABDULHAMID AL-ALWAJI says, was teeming with amateurish bird-watchers and traders. One of these was Rashid Jubran, who accompanied the British ornithologist, W. D. Cumming, and recorded his own observations and impressions on the birds of Basra and the upper Gulf. This inventory was handed over by Jubran to the 19th Century Arab scholar Rev. Anastase M. Al Karmely, who incorporated it, with a courteous acknowledgement, in one of his works. In that section, 54 of the birds common in Basra at that time are listed and described in detail. The writer concludes by calling upon modern Arab or-



ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE ZAR SONGS AND THE SAMIRI DANCES: AN APPERCIATION OF THE RECREATIONAL ASPECT

Zar songs are not an indigenous element in the folk culture of Saudi Arabia and other regions of the Gulf. However, as MR FAHD ABDULLA AL-TAYYASH argues. zar has in many cases managed to assume a measure of social acceptability by virtue of its association with, and intergration into the traditional samiri dances. These songs have further held ground by seeking implicit justification in religious beliefs, especially when the zar / samiri performers purport that they are being possessed by jinn .

The writer borrows the concepts of "emotional therapy" and the "culturally staged dream" to interpret the therapeutic role of the zar performance whereby the stresses and mental strains of everyday life are released. The collective nature of such performances gives them a group therapy dimension, thus enhancing their recreational role.

FOLKLORE IN TRAVEL LITERATURE : A METHODOLOGICAL APPROACH

The writings of prominent Arab and Moslem travellers and geographers provide valuable sources of information on folk cultures during certain periods of history, in addition to the value of these accounts as an interesting and highly enjoyable literary genre.

It is this elaborately descriptive and analytic quality, as DR HUSSAIN MOHAMMED FAHIM argues, that gives travel literature an additional dimension as an ethnographic reference on folk culture. Should they be so considered , the author cautions, the accuracy and authenticity of these accounts must be verified by careful analysis and historical cross-checking. The author then proceeds to examine the concept of travel in Arabic culture, and to analyse its various motives throughout history, especially as



PUNISHMENT OF ELOPEMENT AND RAPE IN BEDUIN JUSTICE

In 1976, the Jordanian government anulled the tribal judicial system which had been hitherto applied to resolve conflicts and prosecute offenders amongst the beduins. Rape and elopement were two of the gravest offences to which to tribal law had been harshly enforced, as MR ROX ZAYED AL OZAIZI explains in this essay. The girl in the beduin society signifies and embodies the honour of the whole community and any violation of her chastity is severely punished. If she was party to an act of adultery, the punishment that befalls her is usualy the harshest and may amount to death. The man may be killed but his punishment may be reduced to banishment or redress.

However the writer emphasises that the harshness of beduin justice has always been coupled with some tolerance of mixing between the sexes before marriage - but always in a family set-up and under the watchful eyes of the girl's parents. The girl is encouraged to freely choose her future husband. The cousin had been given priority in proposing to her but even this preferential norm has been nullified in recent years .

LITERARY TEXTS IN THE HISTORY OF MUSIC :

ARABIC POETRY AND THE PROBLEM OF MUSICAL CREATIVITY

Historically, Arabic poetry has developed simaltaneously with a musical form. This is explained by the fact that the earliest genre of Arabic singing took the form of "al ḥudaa'" a stanza of verse sung by a performer in the company of the desert travellers of pre-Islamic Arabia to entertain and spur the caravans during rigourous journeys.

These simple stanzas, as DR ABBAS AL-JARRARI says, explain the relationship between poetry and rhythm- or the word and the melody. This blend has been further developed with the flourishment of singing during the Abbasid period and its subsequent diversification and refinement during the Arab rule of Spain. The writer points out that two schools could be indentified in the attitudes of the prominent Arab composers and musicians: the conservatives, represented by Ishaq Al Muselli, who were inclined to treat the poetic text with great respect and to refrain from any alteration to the words to suit the melody; and the liberals, such as Ibrahim Al-Mahdi, who handled the original stanza more freely with improvisations, deletion and additions.

These two approaches have had their impact on reconciling conventional textual forms with the creative musical elements in the development of Arabic singing to the present day. But the time has come, the author concludes, to record both the texts and melodies of traditional songs in a systematic manner and study the variations that have occurred in both aspects.



FOLK CREATIVITY

The first great creative artist in ancient times, as DR. ABDULHAMID YOUNIS says, was Homer, author of the Illiad, who drew heavily on folk tradition in composing his famous epic poem. On the other hand, the Roman poet Virgil does not have the same stature as Homer, as the former's Aenied was essentially a product of individual craftsmanship .

Folk creativity can also account for the massive appeal of two other epics which the writer compares and analyses : the sira of the pre-Islamic Arab poet - hero Antara Bin Shaddad and the story of Roland (Orlando) of the Franskish chivalry during and after the reign of Charlemagne. For the same reason, i.e. the association with, and expression of the folk spirit, the Arabic musical form, the "muwwal", has survived a host of other more sophisticated genres.

The writer then discusses the issue of the universality vs. the local folkloric nature of the creative work and maintains that the two concepts are compatible if not complementary. The study is concluded with a call for specialists and researchers to intensify their efforts in documenting, classifying and studying folklore with particular emphasis on its creative aspects .

QUINTUPLET MUSIC IN YEMEN AND THE GULF

Quintuplet music in Yemen and the Gulf represents an interesting component of the music of folk dances in the two regions, and the similarity in their rhythm and form testifies to their common origin.



In this study, MR KHALED AL-QASSIMI and DR NIZAR GHANEM state that this musical genre had originated, historically, in East Africa, and has been carried into the Arabian Gulf and Yemen by successive waves of African immigrants and by the sea-faring merchants commuting between the two coasts.

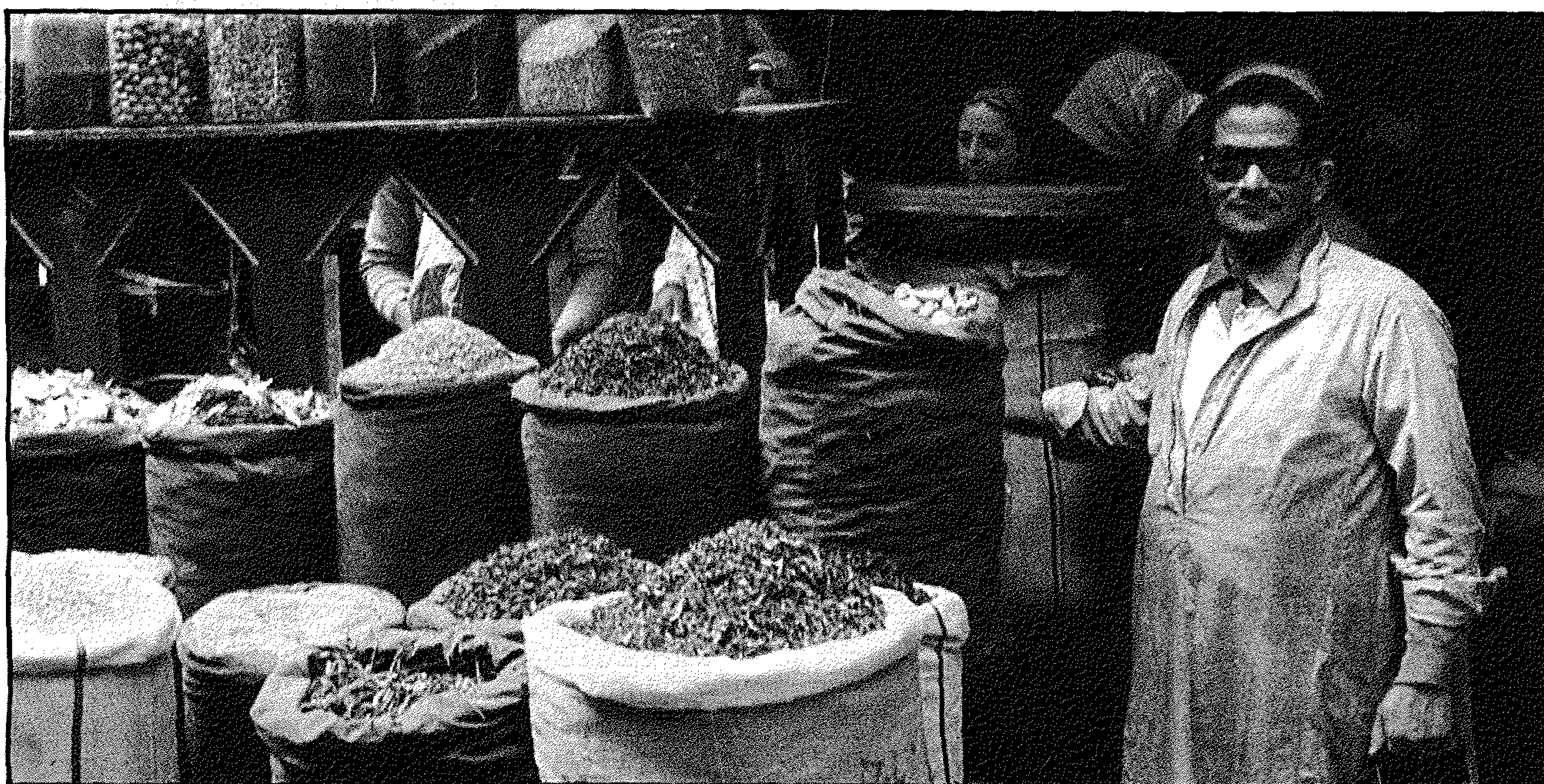
These dance songs fall in two main categories: the "lewah" and the "tambourah". By analysing both the rhythm and text of a representative sample of these collective dance songs, the authors conclude that the former genre has an unmistakable African tempo with evident Swahili vocabulary. The second dance, with its deep "soul" quality and sentimental content, may well have originated in Nubia in the Sudan. The "tambourah", the musical instrument after which the dance itself has been named, is an ancient African fiddle and one that is commonly used in the Sudan and Somalia .

HERBAL DRUGS AND HERBALISTS IN THE ARAB WORLD

Traditional drugstores, where medicinal herbs are sold, are a common yet distinct feature of the old souqs of all Arab cities, and their stocks are almost identical, as they derive their tradition from the same cultural heritage.

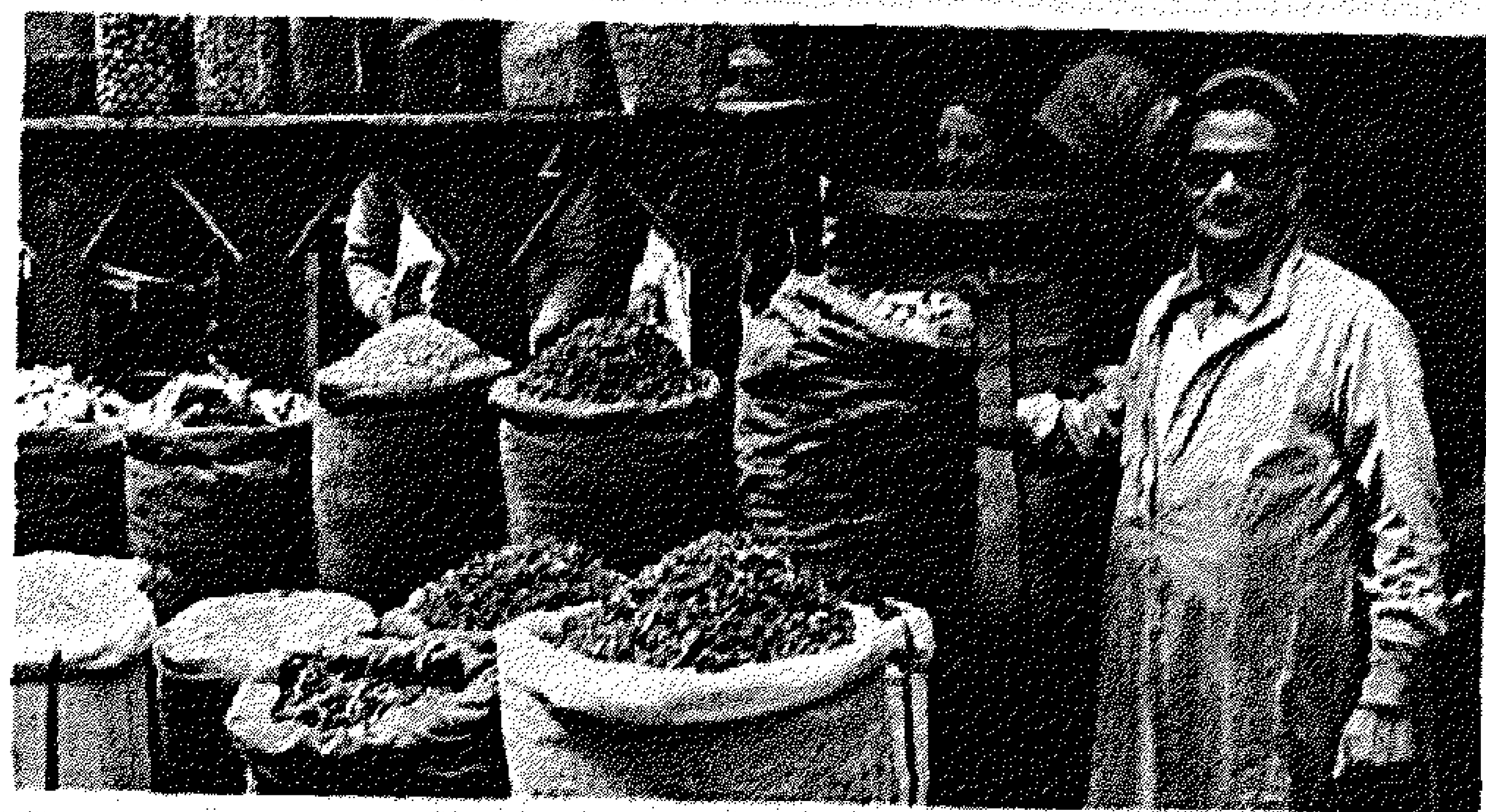
DR KAMALELDIN H. BATANOUNY gives a historical background to the subject of herbs and herbalists throughout the Islamic history, as well as the major contributions made by Arab scholars to the development of medicine in Europe. He then provides a vivid and detailed description of the items normally found in a traditional drugstore. A wide range of prescriptions and concoctions are made by herbalists for virtually all diseases and ailments, and a few of these have only a para-medical or psychological effect. These medicinal stuffs are then classified either as to the part of plant used in thems or in terms of their application.

The author sums up by stressing that modern medicine has confirmed the pharmaceutical effectiveness of a number of these folk drugs. However, further effort is called for to study, classify and ascertain the real value of medicinal plants and vegetable drugs in the Arab World .



Al Ma'thurat
Al Sha'biyyah

Abstracts of the Arabic Articles





We used to be called for consultation (by the *Nazirs*)

Maḩannah is thus defined as having the kins' interests at heart. It is, hence, a form of 'preferential democracy' in which kins' viewpoints are asked for first and favourably considered. It is, in short, partially when kins' interests are at stake.

Moved by Abu-Daraq's poem, Shaykh ᶜAli at-Tōm sought to reconcile him and succeeded. In strategizing with Abu Daraq's poem, at-Tirayḩ was setting Shaykh ᶜAli at-Tōm's example for the present Shaykhs to follow regarding the reward he was entitled to for being called by them to recite the tribe's traditions and his rights over the well. He told me that Abu Daraq used to weep when they recited his 'songs'; "Abu Daraq said what he said out of *ghabinah* (a consuming internalized feeling of being wronged). *Ghabīnah* set him on fire. He used to weep when he recited these poems. Damn it." At-Tirayḩ could not have described his socioemotions more accurately. As I saw it, at-Tirayh on the day he broke into performance was on the verge of tears. The *ghabīnah* resulting from the Shaykhs negligence of *mahannah* rights, had brought him close to weeping. His performance saved him from shedding the painful tears of men. Instead, he wanted his one-woman audience to weep.

At-Tirayḩ, all along the interviews we had together, assumed knowledge of tradition. In this unique, seemingly fortitutious session, he assumed responsibility for performance. And these are the two levels Dell Hymes argues that they must be distinguished one from the other (Hymes 1975:69). In the first instance tradition flows from the past. It is illicited and referential. At this level informants according to Geertz, are reduced to walking-around archives from which data are to be extracted (1985:xi). In performance, tradition flows from the present argumenting with the aid of the past. In the knowledge of tradition level traditions are analyzed solely for the light they may shed on something of interest to us. In the performance level they motivate us to have interests in what interest the folk (Hymes 1975:69).

References

Asad, Talal. *The Kabābīsh Arabs.* New York: Praeger Publishers, 1970.

Bauman, Richard. *Verbal Art as Performance,* New York: Newbury House Publishers, 1977.

Geertz, Cliford. Introduction to *Knowledge and Power in Moracco,* Dale Eickelman. Princeton University Press: Princeton, 1985.

Hymes, Dell. "Breakthrough into Performance." in *Folklore: Performance and Communications,* ed. Dan Ben-Amos and Kenneth Goldstein, Hague: Mouton & Co., 1975.

speech. He wanted his performance to support his argument that things were falling apart in the *dikkah.*

I remember at-Tirayḥ reciting the same poem (Alas ephemeral (life)....) to the Deputy *Nazir* at one point of the well's dispute. The Deputy *Nazir* was callous and impatient. At-Tirayḥ thus assumed responsibility for the traditions ignored by the Shaykhs and made them speak through him. If the Shaykhs were insensitive to the voice of tradition, agitation was what remained for those who would like strict observance of tradition. And it seemed that at-Tirayḥ was banking on an already dissatisfied *dikkah* to agitate for his goal.

Of the three poems performed by at-Tirayḥ on that day only Abu Daraq's poem was new to me. I have already indicated the circumstances in which I heard at-Tirayḥ's poem. Abu Ḥanak's poem was recorded to me by at-Tirayḥ in 1966. The poem was composed during the Mahdist period. It came up to at-Tirayḥ when he was relating the sufferings of the Kabābīsh under the Mahdi's rule. The poet sadly compares those sufferings with the active and prosperous life they had led.

Abu-Daraq's poem was composed in 1904. The poet was prevented by Shaykh ᶜAli at-Tōm from cultivating a piece of land he thought he had a right over it. Wronged, he left the *dikkah* and camped elsewhere. In 1966 I recorded from at-Tirayḥ Abu Daraq's "Where are our folks, now?" which is a variation on the same theme.

In piecing together the three poems, at-Tirayḥ's performance transcended the referential function to focus on their bottom sentiment and argumental thrust. The poems originated in tumultous times in which traditional life or notions were jeopardized. The poems consist of two distinct parts. The 'the vicissitudes of fate or change of fortune' part and the 'alas' part. In the 'vicissitudes of fate' part life per se is decried by the poets because it is cursed and doomed. At-Tariyḥ says:

Alas, ephemeral (life), and time is beguiling

Sweet on occasions, hideous and bitter on others.

Abu Ḥanak also says:

The punctured-life has really beguiled me.

In the 'alas' part the poets nostalgically depict the past of the Nūrab and identify it as life itself. At-Tirayḥ says:

> Praise the men of valor, the chosen among the tribe. Where are the masters of Rijinah (slave women) the ferocious, the outrageous

All three poets describe in details the kind of life they enjoyed before the catastrophe: be it the Mahdist or the political alienation of the poets as in the case of Abu Daraq and at-Tirayḥ. The images they paint for that life are movingly superb. The transhumance of the nomads is depicted as a genuine togetherness. The ride on the classy ferry signals an exquisite indulgence in the joy of wealth. etc.

At-Tirayh and Abu Daraq, as Nurab, are more concerned with the notion of maḥannah, defined by Asad as a "relationship of mutual goodwill, accommodation and help" (Asad 1970:75-76; 138, 244), that underlined that receding, magnificent life. It is true that the Nurab segmentation mentioned earlier would exclude them from more lucarative prizes but not from lesser *maḥannah* manifestations. At-Tirayḥ characterizes *mahannah* as:

> Gathers of kith and kin, never selective of this or that.
>
> Clever observers of affinal and kin ties
>
> Feeders of the weak and cognizant of mishaps

Abu Daraq describes it as:

> Alas, the times of our gracious fathers



Ali Wad et - Tom Nazir of the Kababish, 1911 . (SUDAN)

Source: The tribes of northern and Central Kordofan, by H.A. MacMichael, 1967.

was entitled to such summons.

Nonetheless, at-Tirayḫ told me after the end of our extended interviews that he had come that time to honour me and not the junior Shaykh, or the Deputy *Nazir*. He said: "The Deputy *Nazir* is not entitled to summon me for such work. In case you want me next time come to me directly without intermediaries." What follows about the well dispute will explain at-Tirayḫ's changed attitude.

In my 1966 fieldtrip at-Tirayḫ was concerned with the question of a well he was digging up to avoid the conflicts arising over an old well he claimed to be his by inheritance. During my 1967 stay in the *dikkah* at-Tirayḫ was attending the Deputy *Nazir's* court as a litigant to a case over a well which could well be the one mentioned earlier. The other litigants were Shanāqīt (Mauratanians) who resided with the Nūrāb for a generation or more. (Parenthetically, the growing wealth and influence of the Shanāqīt among the Kabābīsh was a recurring theme in the *dikkah* gossip. The *dikkah* people hated to see these aliens amassing wealth from alms and putting their religious function to political and commercial uses. They specially mentioned a certain Shinqiti who opened a shop and bought trucks. Gossip had it that the *Nazir* was entertaining a plan to list the Shanāqīt's camels for government taxes.). A Shinqiti raised the point that 'Awlad Faḥal (at-Tirayḫ's lineage) had shown up very late to the communal work to dig out the well. Worse still, they came empty handed, no tools or shovels. The Shangīti argued that in so behaving, 'Awlad Faḥal were acting authoratatively and provocatively.

At-Tirayḫ defended his kin relentlessly. He challenged the Shingīti to prove his accusation of 'Awlad Faḥal. He was infuriated by the deliberations and kept interrupting them. The Deputy *Nazir* simply ignored him and decided to appoint an overseer from 'Awlad Faḥal to report on the performance of the Nūrāb, Kabābish and Shanāqīt in digging out the well.

At-Tirayḫ's performance exhibits all the properties of an authentic performace. It is keyed, and sentimentally framed by at-Tirayḫ, who assumed the responsibility of performance before an audience.

The key to performance is characterized as "any message, which either explicitly or implicity defines a frame, *ipso facto* gives the receiver instructions or aids in his attempt to understand the message included with the frame" (Bauman 1977:15). At-Tirayḫ accomplished his keying by inviting the elderly woman to listen to and weep over the blessed old days.

Speaking in the first person in narrative recitation is held to mark a breakthrough into performance (Hymes 1975:24). Likewise at-Tirayḫ prefaced his recitation by one of his poems. In so doing he assumed responsibility to his audience. Moreover, he foregrounded the rhetorical function of his

Discontent was rife in the *dikkah* (the moving capital of the Kabābish and the camp of Awlad Faḍlallah lineage) at the time I was doing my fieldwork. Everybody was complaining from everybody else. The Shaykhs resented the desertion of their slaves to hired work leaving their families for them to maintain. The Shaykhs were also apprehensive of the intensions of the central government to review the status and authority of tribal administrations. The clients of the Shaykhs were complaining that their Shaykhs' patron were no longer feeding or clothing them.The *dikkah* people were dissatisfied with the dealing the merchants had with their herdsmen without their consultation. A woman even rebuked to-days girls for their individualistic spirit in what used to be communal activities.

The *dikkah* was thus going through tumultuous and traumatic times. Its restlessness and anxiety stemmed mainly from its loss of confidence in their Awlad Faḍlallah Shaykhs, whose periodic competition for offices and resources has divided them into two antagonistic camps. Their loss of grip on their internal affairs shook the faith of those around them. Disillusioned as they were, the *dikkah* turned to idealize ᶜAli at-Tōm's and his son At-Tōm's periods as the perfect embodiment of traditional rights and obligations.

At-Tirayḥ lamented in sorrowful terms the days of Shaykh ᶜAli at-Tōm. He complained that the non-Kabābish trading community had undermined their way of life. The *dikkah* was gossiping about how the *Nazir* supported a Jaᶜali (from riverain Sudan) trader, who planned to build his shop with permanent material in disregard to his Deputy's opposition. At-Tirayh spoke of the traders' shops as attractions to the good-for-nothing Kabābish and slaves.

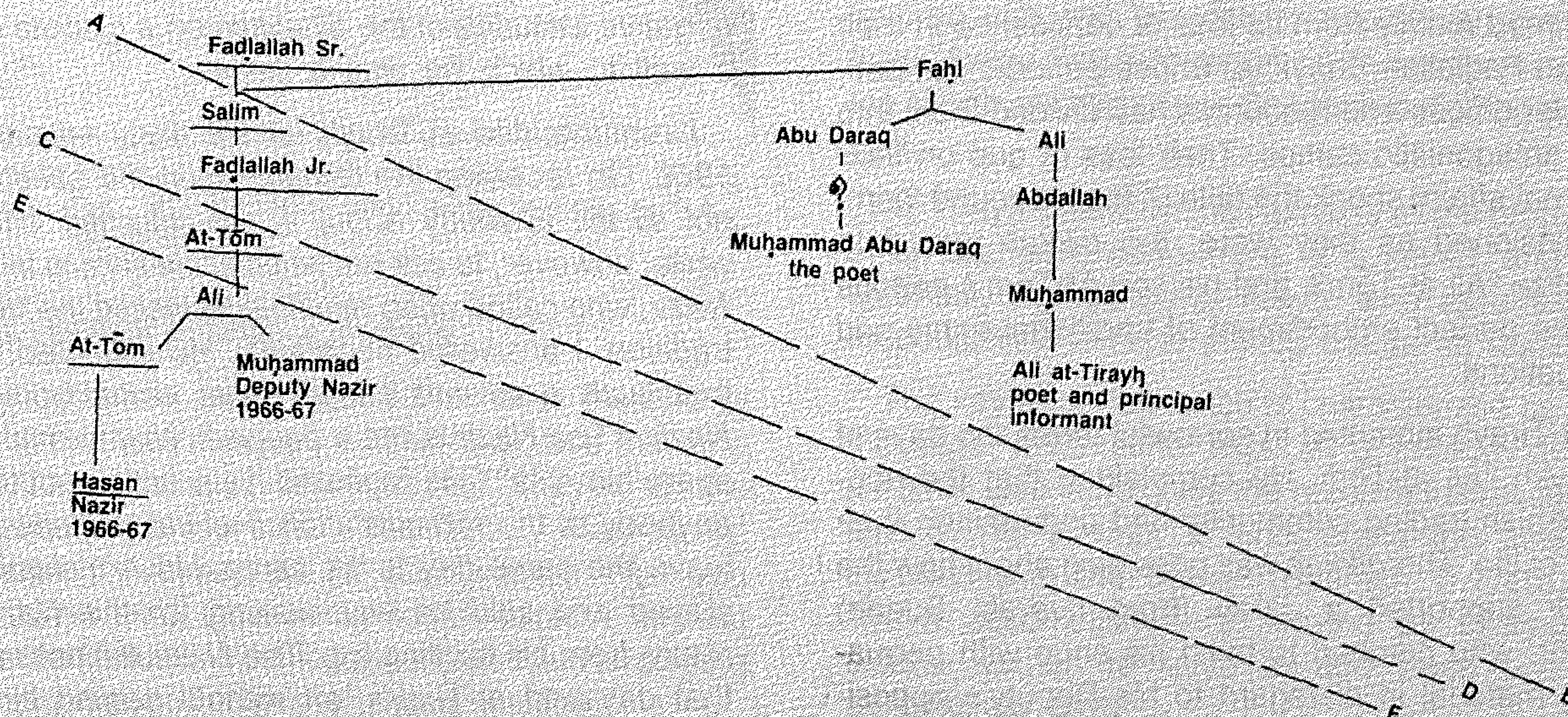
It was said that the Deputy *Nazir* had to repeatedly instruct the traders not to drive their trucks through the *dikkah* to lessen the temptation the trucks posed to the would-be runaway slaves. In contrast, Shaykh ᶜAli at-Tōm had the license of the Colonial government to beat runaway slaves even in government premises and drag them back to the Kabābish homeland. Furthermore, Shaykh ᶜAli at-Tōm, according to at-Tirayḥ, absolutely forbade the building of *tukuls*. At-Tirayḥ was therefore astounded to see the Deputy *Nazir* building a compound of *tukuls* for himself. The young men of the *dikkah* were appalled by the fact that the conflict of their elders had thwarted the projects of rebuilding the tomb of Shaykh ᶜAli at-Tōm and the Kabābish hostel (*hosh*) in El-Obeid (Headquarter of Kordofan province where the Kabābish live).

In this generalized agony, at-Tirayḥ's anguish centered on two things; namely, the Shaykh's responsibility for rewarding him on the testimonies they called upon him to record for me and the negative attitudes of the *Shaykhs* on a dispute over a well to which he was a party.

I remunerated at-Tirayḥ for his early session in 1966. On receiving the remuneration, he asked me not to tell anybody about it. He returned after a while, however, to ask me whether he should tell the *Nazir*, who called upon him then to record the tribe's tradition. I answered negatively. He indicated then that such a reward should have come from the *Nazir*. "The *Nazir* is not a pauper? Why should you spare him this?" He repeated his promise not to tell anybody of the remuneration. He was supposed to leave the same day to his camp. Nevertheless, he stayed and said he was waiting for the *Nazir* to return from his hunting trip. The *Nazir* did not return that day and at-Tirayh left without seeing him.

In 1967 I drove to at-Tirayḥ's camp accompanied by a junior Shaykh to invite him to stay with me in the camp of the Deputy *Nazir*. At-Tirayḥ accepted and said we would come only in honour to the junior Shaykh. Traditionally, this should be construed as addressed (and reported) to the Deputy *Nazir*, who

political resources are available only to the immediate kins of the *Nazir.* Thus, the ruling lineage among the Nurab has been known as 'Awlad Salim, then as 'Awlad Fadlallah, Jr., and are presently known as 'Awlad Shaykh ᶜAli at-Tōm. It is hard for someone left out in the idealized model since Fadlallah, Sr., like at-Tirayḥ to reconcile his estrangement from power or its side benefits. At-Tirayḥ prided himself in having worked as an agent for Shaykh ᶜAli at-Tōm to collect some traditional tributes. He enumerated to me once the historical *Nazirs* of the Kabābīsh in the presence of the then *Nazir* and added these words, "This is our thing, praise to Allah. This is our slate (lit. this is what we read). Nobody can claim it. No Kabābīsh can claim it, nor does he dare to do so. From Fadlallah (Sr., 1750-1780) (onwards), praise to Allah. From Fadlallah (onwards), it has been ours. Ours (until) this blessed me (pointing to the *Nazir*) took office. (The *Nazir's*) roots strike deep." It is not without symbolic import that at-Tirayḥ selected Fadlallah, Sr., to indicate his relationship to the *Nazir* because it is at Fadlallah, Sr., that the divide between the actual model (the power model) represented by the *Nazir* and the idealized model (the poetry model) represented by at-Tirayḥ was struck. The 'watershed bitterness' of those excluded from power and left out to idealize a real but a redundant blood relationship with the *Nazir* is determental to the understanding of at-Tirayḥ and Abu Daraq's poems.



(Names underlined = Nazirs (paramount chiefs) of the Kabābīsh)

Figure 1

Ali Muḥammad Abdallah "at-Tirayḥ" was my principal informant on the traditions of the Kabābīsh nomad Arabs of north-western Sudan. He entered my tent one noon in the summer of 1967 completely depressed and wrapped in his thoughts. His encouraging, confidence-inspiring and vigorous old face was perturbed. At the entrance of the tent he threw alternately injured and vague looks. I hastened to welcome him and offer him a seat. He knew that that was the prelude to one more session of our interviews that started in December, 1966. He suddenly fixed his eyes on an elderly woman who was visiting my host family. He seemed for a moment to be working on something in his mind. He pointed at the elderly woman and said to me:

--It is not for you this time. It is for my sister there. I compose this "song" (poem) (in praise) of Shaykh ᶜAli at-Tom (-1938) and Shaykh at-Tōm ᶜAli at-Tom (1930-1945). I will remind her of their blessed days and make her weep.

He then recited his poem "Alas Ephemeral (life), and time is beguiling." On finishing his recitation he asked the woman:

-- Are my words true or false?

The woman replied:

-- True.

At-Tirayḥ continued and recited Bilal wad Abu Ḥanak's "The punctured-life (ephemeral) is really beguiling me" and Muḥammad wad Abu Daraq's "Folks, alas (the times of the owners of the right-armed (the she-camel)."

This essay will deal with this unique session as an authentic performance. It will focus on the conduct and stylized content within the communicative event (Hymes 1975:11), and analyze its rhetorical function.

At-Tirayḥ was commonly held to be the authority par excellence on the Kabābīsh tradition. He was normally recommended by the Kabābīsh Shaykhs (chiefs) and other Kababish to students of Kababish life and arts. His testimony was usually sought after in identifying genealogical links. It was reported that Shaykh ᶜAli at-Tōm used to test the genealogical knowledge of the people who happened to be in his *maglis* "sitting". He, however, prevented at-Tirayh once from responding to a question he had posed because he knew that at-Tirayh was well versed in this respect.

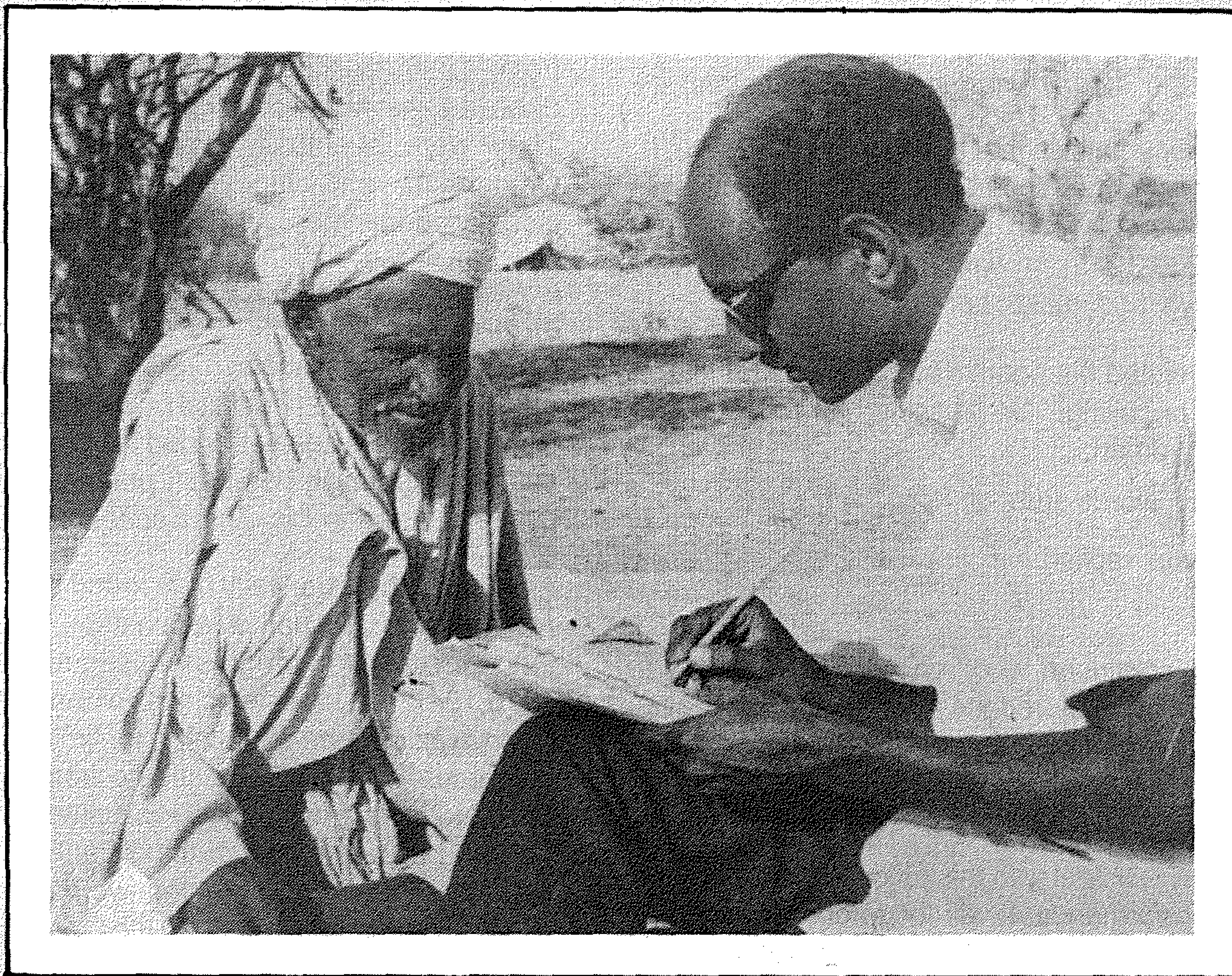
At-Tirayḥ was born in 1896-97 in Omdurman, the capital of the Mahdist State that ruled the Sudan from 1885 to 1889. The Kabābīsh adamantly opposed the Mahdist revolution (1881) and state. They were eventually defeated, transplanted in Omdurman, and impoverished. This theme, incidently, dominates Abu Ḥanak's poem.

At-Tirayḥ belonged to Awlad (sons) of Faḥal, Jr; a lineage of the Nūrāb, which is the chiefly clan among the Kabābīsh. Awlad Faḥal are closely related to Awlad Faḍlallah, Jr., lineage of the Nurab, whose heavy-handed political dominance over the Kabābīsh has been perceptively analyzed by Talal Asad in his *The Kabābīsh Arabs* (1970).

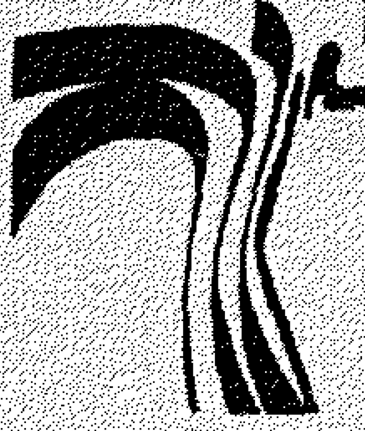
The Nurab, historically built round the office of the *Nazirate* (paramount chieftainship), has shown a tendency towards progressive segmentation (Asad 1970:194). The pressing claims of the immediate kin of the *Nazir* (paramount chief) for limited offices and resources (the traditional tribute from the tribe, for example) has progressively resulted in the exclusion and estrangement of the distant kin (see figure 1). This segmentation creates two models of identification for a Nūrābi. First, an idealized model which is accessible to all Nūrāb by right of birth, albeit with different emphasis on the ancestor chief at which the segmentary line was struck between power and kinship. Second, an actual model where the scarce

Abdullahi Ali Ibrahim

THINGS ARE FALLING APART IN THE KABĀBĪSH *DIKKAH:* FROM KNOWING TRADITION TO DOING IT



At-Tirayh and the author of the article .



APPENDIX
A COMPARATIVE TABLE

Arabic Sources	No. of fables in the paper	Page No.in James' Aesop
Al-Jahiz (d. 868 A.D)	1	P. 31
Ibn Qutayba (d. 986)	2	P. 27
Al-Tawhidi (d. 1023)	3	P. 10
Al-Qairawani(d. 1150)	4	Caxton P. 9
Ibid.	5	P.12
	Crusaders' Wars 1095-1291	
Al-Maydani (d. 1124)	6	P. 81
Ibid	7	P.17
Ibn Al-Jawzi (d. 1200)	8	Barlandus (2) P. 117
Ibid	9	P. 32
Al-Sharishi (d. 1223)	10	P. 10
Al-Ibshihi (d. 1448)	11	P. 3
Ibid	12	P. 3
	Fall Of Spain 1492	
Miss Stevens (4) (Oral Fable)	13	P. 19

(1) Everyman's Lib., No. 657, P. 9
(2) Ibid, P. 117.
(3) Ibid, P. 100.
(4) Folk Tales of Iraq, P. 19, Ethel Stevens.

Reference:

(1) Aesop's Fables by Thomas James M.A., London, 1852 (Introduction).
(2) Aesop's Fables and other Fables, (Introduction P. IX by Ernest Rhys).
(3) Ibid . P. X.
(4) Babylonian Wisdom Literature, by W. G. Lambert, Oxford, 1960, P. 213.
(5) Ibid , P. 213.
(6) Das Marchen, by Von Der Leyen, (Arabic Trans) Beirut, PP10-11.
(7) Introduction to the Literature of Ancient Iraq (in Arabic.) Taha Baqir, Baghdad, PP. 33-34.
(8) Babylonian Wisdom Literature, P. 150.
(9) Ibid, PP.217-218.
(10) Ibid, P.150.
(11) Fables, Aesop and Others, P. 77.
(12) Ibid, P. 54.
(13) Al-Bayan Wal Tabyin, Vol, 3, P. 36, by Al-Jahiz.
(14) Aesop's Fables, Thomas James, P. 43, London, 1852.
(15) Diwan Al-Ma^cani, Vol I, P. 37, by Ibn Qutaiba.
(16) Aesop's Fables, P. 27.
(17) Al-Basha'ir Wa' Thakha'ir, Vol, 2, Sect. 2, P. 705 by Al-Tawhidi.
(18) Aesopic Fables, P. 4.
(19) Jame^c Al-Jawahir, P. 367, by Al-Qairawani.
(20) The Fables of Aesop and Others, Everyman's Lib. P. 9.
(21) Jame^c Al-Jawahir, P. 367, compare with Aesop's Fable, P. 8.
(22) Majma^c Al-Amthal, Vol, I, P. 25, by Al-Maydani.
(23) majma^c Al-Amthal, Vol. I P. 349, by , Al-Maydani.
(24) Aesopic Fables, P. 17.
(25) Kitab Al-Athkiya' P. 243, by Ibn Al-Jawzi.
(26) The Fables of Aesop and Others, P. 117.
(27) Aesop's Fables, P. 36.
(28) Kitab Al-Athkiya' , P. 243, by Ibn Al-Jawzi
(29) Aesop's Fables , P. 38.
(30) Al-Sharishi's Commentary on Maqamat Al-Hariri, Vol. 4. P. 349, by Al-Sharishi.
(31) Al-Mustatraf, Vol. 2, P. 119, by Al-Ibshihi, compare this with Aesopic Fables, P. 32.
(32) Al-Mustatraf, Vol .2, P. 36, compare this with Aesopic Fables, P. 22.
(33) Folk Tales of Iraq, P. 19, by Ethel Stevnes.
(34) Aesopic Fables, P. 110.

Arabic fable were the fox and the hyena. It was narrated as follows:

"A thirsty fox came to a well where there was a long rope with a bucket on both ends of the rope. The fox got into one and went down into the well. He drank his full. Then the hyena came by and saw the shadow of the half moon into the water and saw the fox sitting beside it . It said to the fox:
"What are you doing down there?"

The fox said: I ate half of this cheese and I left the other half, come down and eat it !"
It said: "And how shall I come down?"
The fox said : "Sit down in the bucket".
So it sat down in it and descended while the fox went up in the other bucket. When they met midway into the well the hyena said:
"So it is like this then !"

The fox said: "Thus merchant's bargains differ(31)".

11 THE DOG, THE COCK AND THE FOX

The fable was narrated by Al-Ibshihi (d. 1448 A.D.) The Aesopic fable has the same characters but it differs in the usage of religious terminology. The fable was forced to change its faith and it was related in Aesop not in heathen terms but in a Christian spirit(32).

12 THE COUNTRY MOUSE AND THE TOWN MOUSE

It was narrated in Al-Ibshihi also but the Aesopic version has more extra detail(33).

13 THE FOX AND THE STORK

This fable is an oral tale widely known in Iraq. It was recorded in Baghdad by Miss Stevens in her book: "Folk Tales of Iraq" which was published in 1935 as part of a long tale(34).

The fable appears also in Aesop's fables with the same setting(35).

* * *

From this analysis, two results may be highlighted:

FIRSTLY: It is a fact that fables as a genre of literature were written down, read and narrated for the first time in Mesopotamia since the time of the Summerians. Thus the Mesopotamian fables can be considered the oldest in existence.

Secondly: The Mesopotamian and Arabic fables have had a great impact upon what was attributed to Aesop or the Roman writers after him. What is considered Aesopic was partly of an Arabic origin but in a disguised form.



King Sargon ii Carrying a Game - From a Bas - relief at the Louvre .

hunters were meat eaters and this made the wolf more eager to get a fair share of the booty. Again the Arabic fable gives more details of what was hunted.

The Arabic fable runs as follows:-

"It was said that a lion, a wolf and a fox were be-friended and they went out hunting together. They caught an ass, a deer and a rabbit".

The lion said to the wolf: "Devide our shares amongst us !".

The wolf said: "The matter is very clear and there is no need to devide anything. The ass is for you, the rabbit is for the fox and the deer is for me!.

The lion hit the wolf and cut off its head. Then he faced the fox and said to him: What an ignorant fellow that was! So you have to divide our booty amongst us".

The fox said :"My sire, the matter is very clear. The ass is for your lunch, the deer is for your supper and the rabbit is for your sandwiches between the two meals:!

The lion said:"What a clever fellow you are. Who taught you to divide in such a way?

The fox then answered: "The head of the wolf which is in front of me ![26]".

This story appears in Barlandus's fables[27], and in Aesop's fables. We suppose that the appearance of the fables in Barlandus casts some doubt on the originality of his work.

9 THE HARE AND THE HOUND

The fable was related by Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) It appears in the Arabic version in a dialogue form between a wolf and someone who asked a question.

The wolf was asked:

"Why do you run faster than the dog"

The wolf answered: "I run for myself and the dog runs for his master![29]".

The answer of the hound in the Aesopic version was more or less the same when he was asked why the hare runs faster than himself. It said:

"It is one thing to run for your dinner, and another to run for your life".

10 THE FOX AND THE GOAT

The fable was narrated by Al-Sharishi (d. 1233 A.D.) but the two characters of the

6 THE LION AND THE BULLS:

This in one of the oldest Arabic fables. It was related by Ali B. Abu Talib, the Fourth Orthodox Caliph,in the seventh century to describe his political dispute with his opponents.

The Aesopic version is a distribution of the detailed and colourful Arabic version. It was related by Al-Maydani (d. 1124 A.D) in a collection of Arabic proverbs.

The fable was mentioned under the proverb: "I was eaten on the same day as the white Ox".

The Fable goes like this:
Ali said:
"There were three oxen living in a forest. One of them was white, the other black and the third red. A lion was living with them but it was not able to get any of them because they were united. Thus the Lion said to the black one and the red one: Nothing can give our secret hide more that the white Ox because its colour is very apparent to the eye while my colour and yours are the same. If you only let me kill him then we can live in peace. They said: "Do whatever you like with him" so, he killed the Ox and ate it !.

Then he said to the red one: "My colour is like yours, so let me eat the black one and we can live in peace in our forest!.

The red Ox said: "Do whatever you like with him!. so he killed the black Ox and ate it.

The Lion said to the red Ox: "I will eat you. There is no doubt about it".
The red Ox said : "Before you eat me, let me call out three times".
The Lion said: "do what you want".
And the red Ox called as loudly as he could:
"I was eaten on the same day on which the white Ox was eaten[23].

The Aesopic fable is a faded copy of the Arabic version.

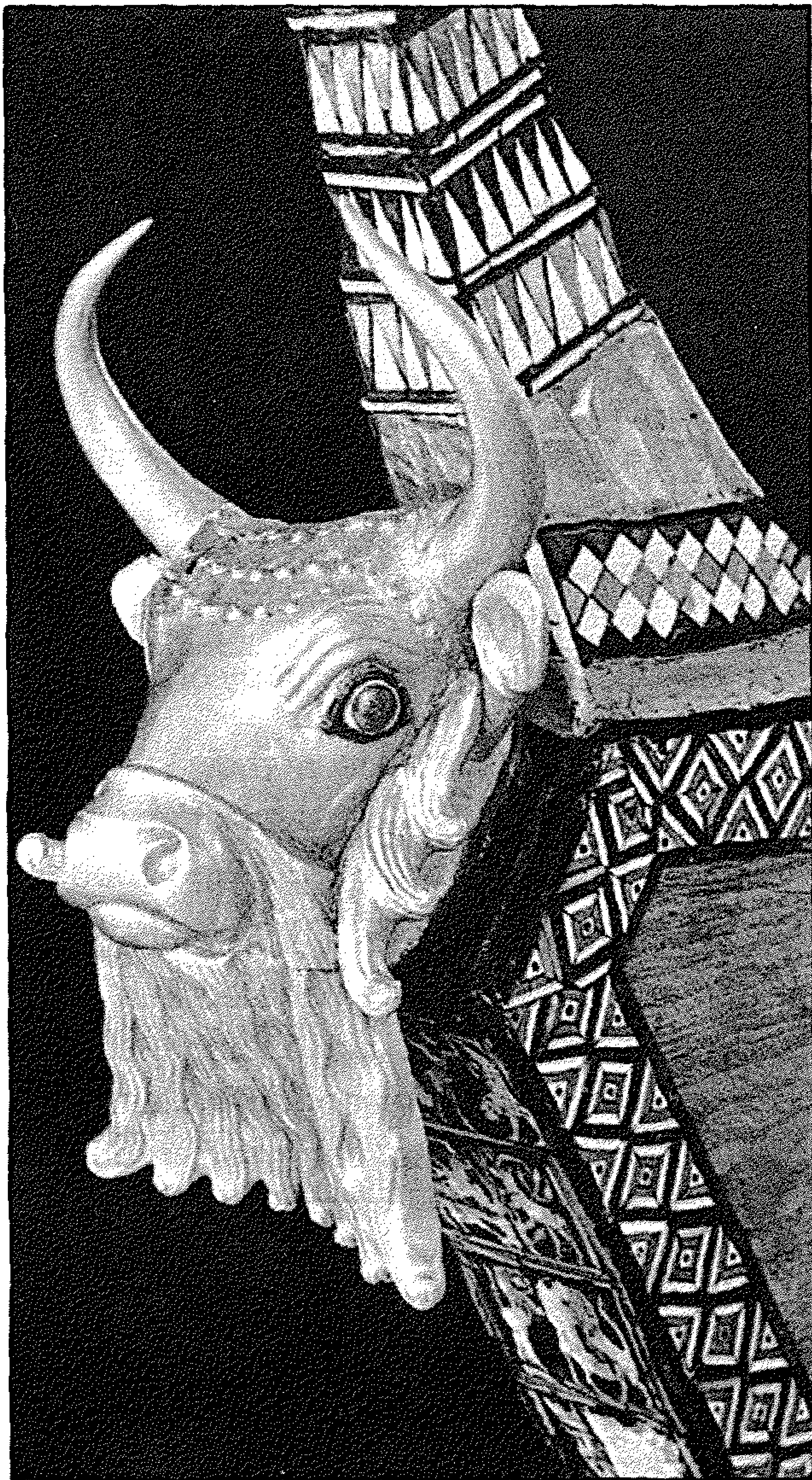
7 THE WOLF AND THE LAMB

This fable occurred in Al-Maydani's collection and the story was narrated in a poetic form. The wolf accuses the lamb that he insulted him about a year ago! The lamb says that he was born that very year - a defence which was of no avail in the face of the attack of the wolf[24].

The Aesopic version is more detailed than the Arabic fable. It might have been drawn from two different Arabic stories and then combined together[25].

8 A LION , AN ASS, AND A FOX

This fable is recorded by Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) But the hunting party was made of a lion, a wolf and a fox. This made the fable more logical due to the fact that three of the



Source : La Culture et les Arts en Irak Bull Head in Gold

The Aesopic version[19] does not go furthur than that and the resemblance is very striking to the extent that one would suspect that the Aesopic version is only a late translation of the Arabic text. The Indian origin of this fable has already been established.

4 THE FOX AND THE THORN BUSH:

This fable was related by the North African writer Al Qairwani (d. 1015 A.D.) It was more concentrated than the version quoted in Caxton's collection which appeared in 1484 about four and half centuries after its appearance for the first time in Arabic in North Africa.

The Arabic version runs like this:

"A fox wanted to climb up the wall. A thorn was caught in his paw and it hurt him. The fox said: It is my fault, because I got hold of a thing which gets hold of everything[20]".

In the Aesopic fable, a chase was the cause of the fall of the fox into the thorn bush, and there was a comment from the thorn bush[21] which we do not find in the Arabic version.

5 THE KID AND THE WOLF

Another fable was related by Al-Qairawani (d. 1015 A.D) The Aesopic version appears to be a direct translation of the Arabic text. Al-Qairwani says:

"An Arabic proverbs says a kid which was standing on a roof contested a passing wolf. The wolf said to him: It is not you who contested me but rather the place on which you stand.[22]".



more doubt on the originality of the European fables than it does on the source of the Arabic fables.

We have already said that some of Arabic fables are of a desert and pre-Islamic source. The majority of them, as far as we can see, are what the authors had picked up from the mouths of the Arab inhabitants of Iraq, starting from the eighth century onward. It is quite probable that some of the late Arabic fables are of Indian origin but this has not been fully established.

Let us now make some comparison between the Arabic texts and the Aesopic fables.

1. THE FABLES OF THE TREES AND THE AXE:

It was narrated by Al-Jahiz (d. 868 A.D.) the Arabic fable is more condensed than the Aesopic version which was more elaborate and was bearing a clear and direct sense of political struggle. The Arabic version might suggest the same as the Aesopic fable but not with the same force. The Arabic text runs like this:-

"An axe was thrown among trees. A tree said to the others: It is not without a reason that the axe was thrown here!

An old tree said: Have no fear as long as no stick from your branches enters into its hole"[14] The backbone of the fable appears in James' with some variation on the theme[15].

2. JUPITER AND THE CAMEL

Ibn Qutayba (d. 986 A.D.) speaks about the Ostrich which went out in search of two horns. Instead of getting the two horns she lost its two ears.[16] In Aesop's fables we have the camel instead of the Ostrich and Jupiter appears as the one who cut his ears short[17].

3 THE WOLF AND THE CRANE

In the Arabic fable we find the fox instead of the crane. Al-Tawhidi, one of the best stylists in Arabic literature, was the writer of this beautiful fable.

The Aesopic fable looks like a literal translation of the Arabic text itself. Here is the translation of the Arabic fable.

"A Fox swallowed a bone and it stuck in its throat. He beseeched one who can cure him and take the bone out. He came to a crane and promised him a fee if he could take out the bone for him. The crane entered its head into the fox's mouth and took out the bone with its beak. Then it said to the fox: "give me my fee". The fox said:" you entered your head into my mouth and took it out complete, and now you ask to be paid extra fees?."[18]

into two periods. The first falls between the pre-Islamic time until the Crusades, which took place between the eleventh and thirteenth centuries. The second period falls through and after the Crusader's Invasion.

Among the authors of these fables of the first period are:-

AL-Jahiz	(d. 255 A.H./ 898 A.D.),
Ibn Qutayba	(d. 276 A.H./ 986 A.D.),
Al-Tawhidi	(d. 414 A.H./ 1023 A.D.),
Al-Tha'libi	(d. 429 A.H./ 1407 A.D.),
Al-Qairawani	(d. 460 A.H./ 1405 A.D.),

We can add another author, al Maydani, to this group although his death occurred in 518 A.H (1124 A.D), because his collection of provebs and fables dealt partly with pre-Islamic and early Islamic material.

The second group of these authors are:

Ibn Al-Jawzi	(d. 597 A.H./ 1200 A.D.),
Al-Sharishi	(d. 620 A.H./ 1223 A.D.),
Al-Ibshihi	(d. 852 A.H./ 1448 A.D.),

All the authors of both groups fall into the range of time which had preceeded the fall of Spain in 898 A.H., 1492 A.D.

Again, all these authors of the second group had lived within the range of time of the Crusades except Al-Ibshihi who died about 150 years after the end of the last Crusade in 1291. Al-Ibshihi's work is nothing more than a large collection extracted from the Arabic heritage of literature which was written before him .

Thus we can easily say that all the fables which we sight in Arabic sources in Aesopic literature were already recorded in the ninth centrey A.D. and some of them had been in circulation from as early as the beginning of the seventh century A.D.

Before we give a list of these stories we have to refer to the routes through which they have travelled to Europe.

The first was the route which leads from Spain into Europe.

The second was the Crusaders' back home journey. We know that they lived in the East for three centuries and carried these stories, together with other forms of knowledge, back with them .

The third route was from Egypt via Southern Italy where commerce was in full swing between the Egyptians and the inhabitants of Genoa.

Ibn Al-Jawzi (d. 1200 A.D.) mentions one of the fables which was already quoted by Barlandus.

Al-Ibshihi (d 1448 A. D.) narrates another fable which was already in Phaedrus. This casts



"50 A mosquito, as it settled on an elephant,
51 Said, "Brother, did I press your side?
I will make (off) at the watering place"
52 The elephant replied,
53 "I do not care whether you get on-what
is it to have you?
54 Nor do I care whether you get off[9]"

The same fables appears in James' collection as fable No. 98 under the title."The Gnat and the Bull", It runs as follows:-

"A Gnat had been buzzing about the head of a Bull, at length setting himself down upon his horn, begged his pardon for discomforting him, "but if", says he, "my weight at all inconveniences you, pray say so and I will be off in a moment" .

"Oh, never trouble your head about that" says the Bull, "for it's all one to me whether you go or stay; and to say the truth, I did not know you were there".

The second type are the fables proper according to the standard of ancient writers of Mesopotamia. They were a genre of literature which was never recognized by historians as fables according to the modern standard. They are important in our present discussion because their pattern and form had, as far as we can see, some influence on the form of creation of the Aesopic fables.

Let us first get a clear definition of this type of fables. Mr Lambert says: "Fables of the type known from the Aesopic collection never became a genre in Babylonian. They circulated in Summerian, and enjoyed popularity in the Near East generally. There is a type of fable which became traditional in Babylonian literature but quite distinct from the Aesopic type. The text consists of verbal contest betwen creatures, substances, or other personifications. The contest literature also had a wide circulation in the Near East, and in Mesopotamia - a tradition which was established by the Summerians. Most of them follow a stock pattern: A mythological introduction leads up to the meeting of the two contestants, who proceed to the cut and parry of debate , The session is wound up with a judgement seen before a god, who settles the question"[10].

We can easily name a number of Aesopic fables whose plots were built either on contest or on the appearance before a god to solve the problem, such as:-

Eagle and the Beatle[11], the Frogs asking for a King,[12] Jupiter and the Bee, and Jupiter and the Camel[13].

Indeed, if we use this new criterion we can point out the kind of fables which are correctly Aesopic.

B. The influence of Arabic material on the late fables which were attributed to Aesop.

We can divide the sources of Arabic fables

"The popular nature of the saying is apparent not only from the content, but also from a comparison with other literature" .

The Ahiqar sayings, and especially the Aramaic recension, present the same mixture of similar material in a Greek dress in Aesop (III 50-54)[5]".

Concerning the origin of the fables, we must be satisfied with Friedreich Von Der Leyen's statement in his book "Das Marchen" and its family tree, that Babylonian literature goes back to 3000 B.C.

A thousand years later we notice the appearance of literature in India and China, followed later by Jewish and Greek literature[6].

Another authority, Arab Professor Taha Baqir, gives the following dates for the appearance of literature in the human history, Although literary material was in narration since the beginning of the third millennium B.C. the actual writing date was put around the end of the third millennium and the beginning of the second .

Literature in Egypt and Syria appeared at least five centuries after literature was written down in Mesopotamia

Hebrew Literature was recorded about the sixth century B.C. The same goes for Greek Literature which was recorded between the sixth and the eight centuries. what we said about these literatures goes for the Indian and Persian Literatures as well[7].

With this condensed historical survey, a new fact has to be recognized and established. The oldest fable appeared orignally in Ancient Iraq which was the cradle of human civillization and literary creation .

I would like now to show the influence of Mesopotamian pattern and material as well as the impact of Arabic fables. We have to deal here with the problem in two sections.

A. The influence of Mesopotamian fables on pattern and material :-

When we study the fables of Ancient Mesopotamia we have to differentiate between two types of fables:

The first are the Folk Fables which were passed from mouth to mouth and recorded by chance. These fables had a very little chance of survival .

This, in Mr. Lambert's words, was due to the fact that "The Academicians of the Cassite period who either developed or suppressed generes of literature, had no respect for anything which circulated orally among the common people[8]".

These fables, with the exception of a few, were lost in history. One of them had left its impact on the Aesopic Fables .

The fable runs as follows :

Every reader of classical literature is aware of the collection of Aesopic Fables although scholars may differ concerning the life of their author .

We shall be more concerned, in this essay, with the fables themselves than with their author . There is no doubt that some of these fables go back to the time of their presumed writer, and throughout the ages they grew in number like a snowball, collecting more anecdotes of different origins and places. In the present essay, I shall discuss two topics: the origin of fables in general, and the Mesopotamian and Arabic influence on Aesopic fables.

The writer of the introduction of James' Aesop's Fables says that "The oldest fable on record which we know to have been thus practically applied is that of "Trees and the Bramble" as found in the Holywrit (Judges IX 7)"(1) .

Sir Edwin Arnold suggested the Hitopadesa as "the father of all fables "(2) .

This idea was accepted by Max Muller who "even prepared a kind of family tree to show the descent of the modern fables that sprang from this antique stock "(3).

Writers on the history of fables drew their conclusions from material that was available, leaving out the literature of Mesopotamia because they had little knowledage about it, or because a large quantity of its literature had not been translated at the time.

New ideas about the origin of fables must be developed now that a large number of Mesopotamian texts in literature has become known to readers as well as to those who are concerned with research .

In his book "Babylonian Wisdom Literature" W.G. Lambert throws new light on the origin of fables and the time in which they have appeared as a literary genre .

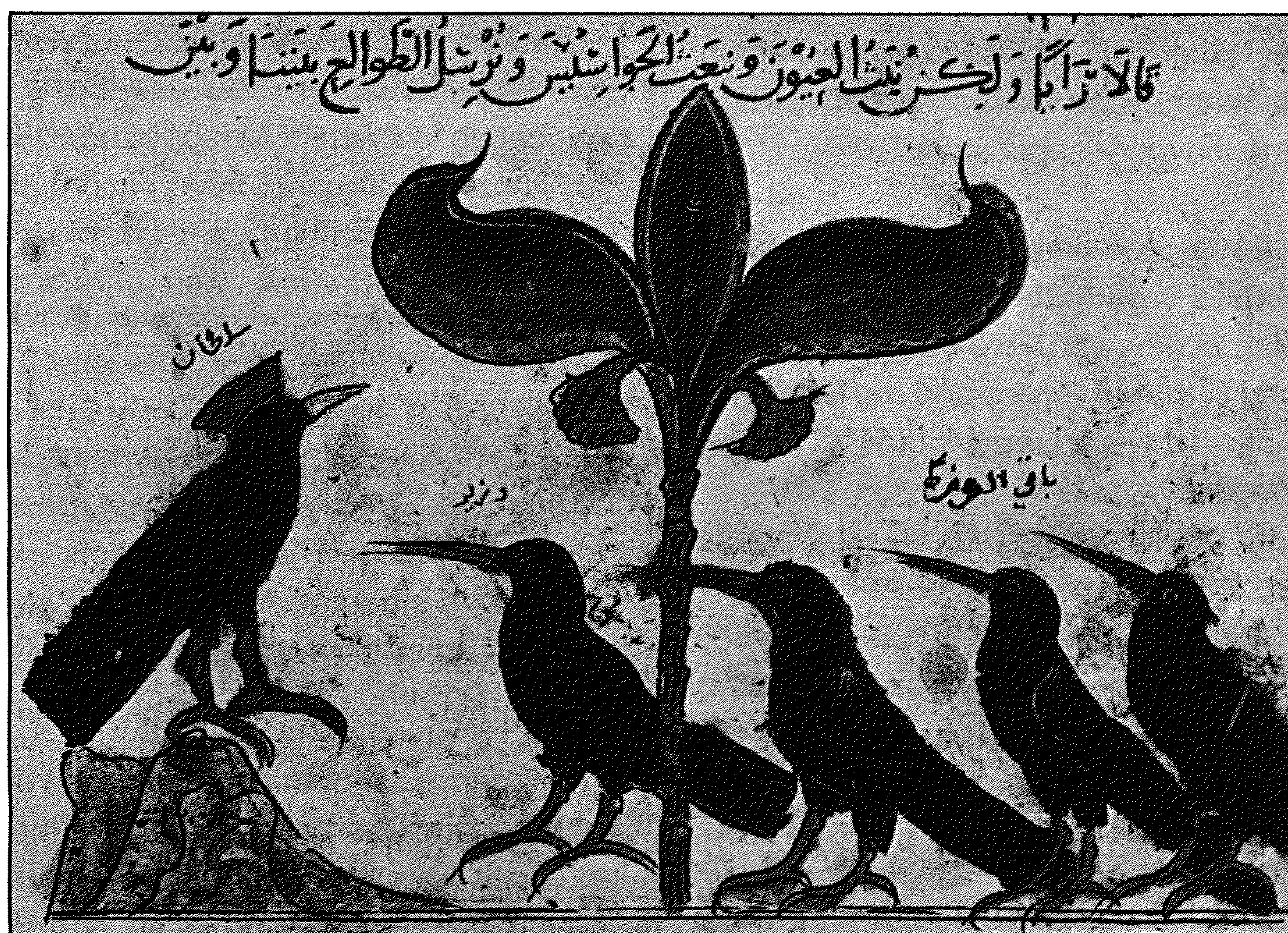
Mr. Lambert tries to differentiate between two types of fables. Because of the nature of education in Ancient Mesopotamia, the writers of literature dropped from record the fables which were narrated by the people. Recording this type of literature was only a matter of chance.

According to Mr. Lambert, "The common people of Babylonia and Assyria had a store of anecdotes, which were freely passed from mouth to mouth. The only collection of speech material is presented in VAT. 8807, a large Assyrian Tablet from the sixth year of Sargon ii (716 B. C)".(4)

We can assume that the influence ot this type of literature was great on other literatures, including Greek literature. It is easy to transfer fables through traders, travellers and slaves traffic, and this was made very clear in Mr. Lambert's following statement:

Dr. Dawood Salloum

THE INFLUENCE OF ANCIENT MESOPOTAMIAN AND ARABIC LITERATURE ON AESOPIC FABLES



King Of Ravens' Court.

From a manuscript of Kalilah wa Dimna , Bibliothèque Nationale, Paris. Arab Painting , Bagdad, 1974.





- A young Qatari girl playing with her doll - part of the (mad-doud) game .
- photographe at Al-Koot Fort , september 86 in the course of a Field project on childrem's games in Qatar , carried out by the Folk customs and Tradition Unit of A G S Folklore centre .



TABLE DES MATIERES

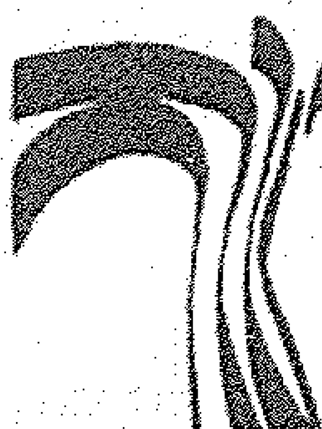
SECTION ANGLAISE

SECTION ARABE

CONTENTS

ENGLISH SECTION

ARABIC SECTION

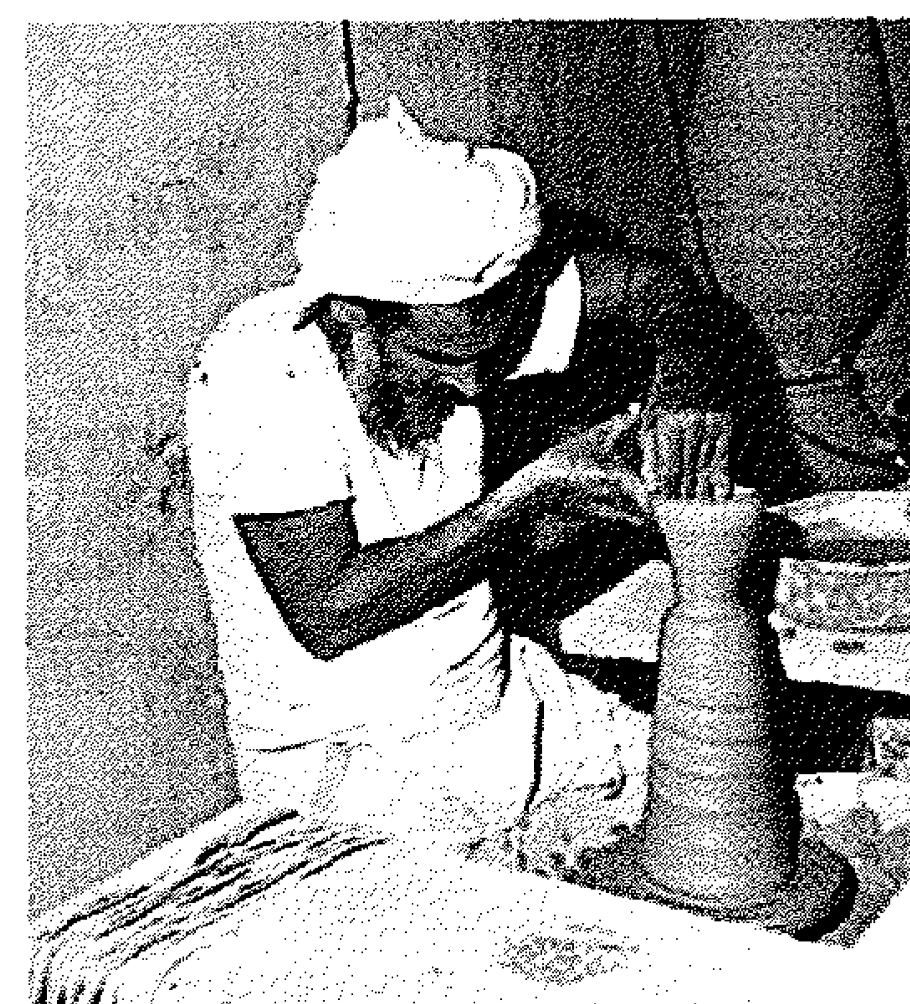


CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

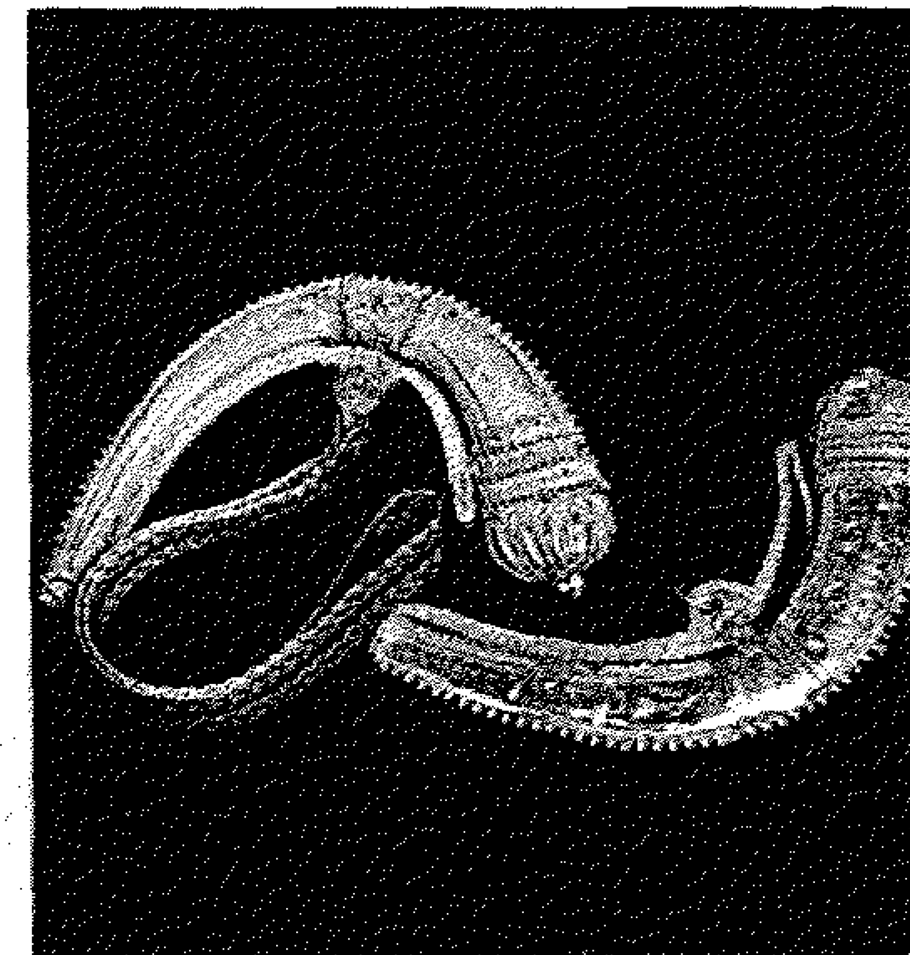
- **AL-ALWAJI , Abdulhamid**
  National Library , Baghdad , Iraq
- **BATANOUNY ,Kamaleldin H**
  Faculty of Sciences , Qatar University , Doha , Qatar
- **FAHIM , Hussain Mohd**
  Department of Anthropology , University of Utah , Salt Lake City , U . S . A
- **GHANEM , Nizar**
  Medical Officer , Sana'a , Yemen Arab Republic
- **HASSAN , Suleiman Mahmoud**
  Abu Aris Intermediary College , Jizan , Saudi Arabia
- **IBRAHIM , Abdullahi Ali**
  Folklore Institute , Indiana University , Bloomington , U .S . A .
- **AL-JARRARI , Abbas**
  King Mohammed V University , Rabat , Morocco
- **Al - MUHARRAQI, Yaᶜcoub**
  Poet, Cinema director, Doha, Qatar .
- **MUJAHID , Abdulkarim**
  Faculty of Education , Ta'az , Yemen Arab Republic
- **AL OZAIZI , Rox Zayed**
  Folklore researcher and writer , Amman , Jordan
- **QADDURI , Hussein**
  Department of Musical Arts , Baghdad , Iraq
- **AL-QASSIMI , Khaled**
  Researcher on Gulf Affairs , Sharjah , U . A . E .
- **SALLOUM , Dawoud**
  Faculty of Arts , Baghdad University , Iraq
- **AL TAYYASH , Fahd Abdulla**
  Wayne State University , Detroit , U . S . A .
- **YOUNIS , Abdullhamid**
  Faculty of Arts , Cairo University , Egypt



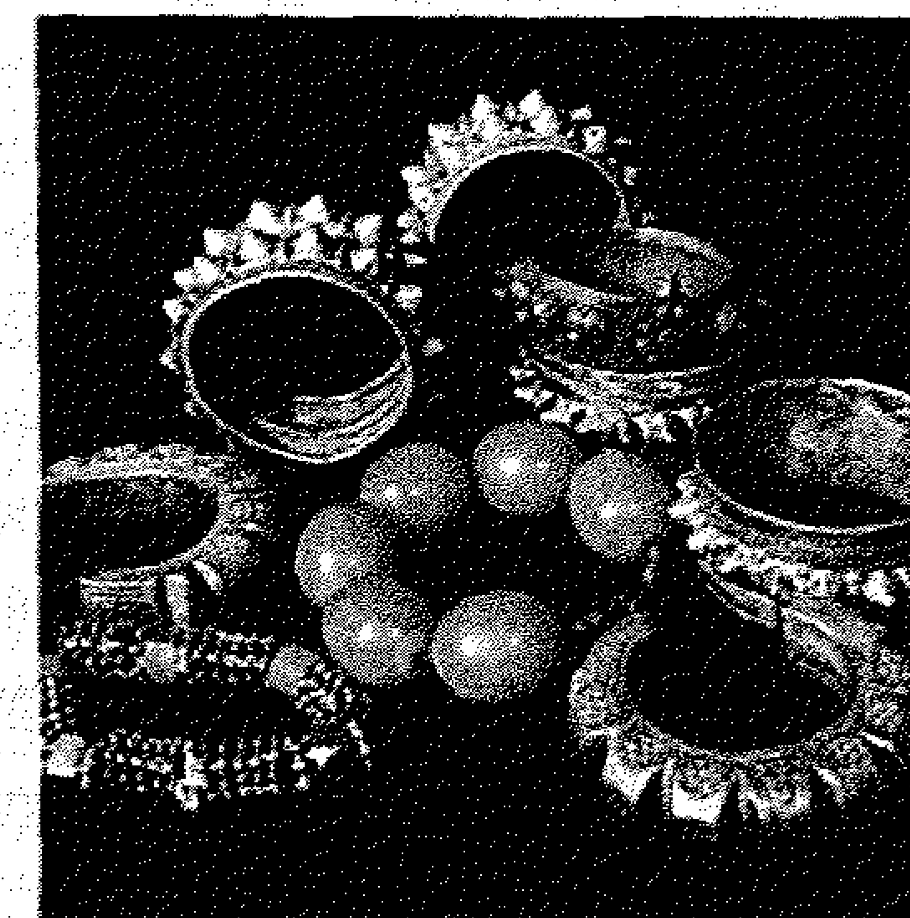
- Two young Gulf girls in their traditional costumes playing the (Maddoud) a popular dolls game in the region .
- Photographed at Al Koot forti September 86 , in the course of a Field project on Folk games in Qatar carried out by the Folk customs and Traditions Uint of A G S Folklore centre .



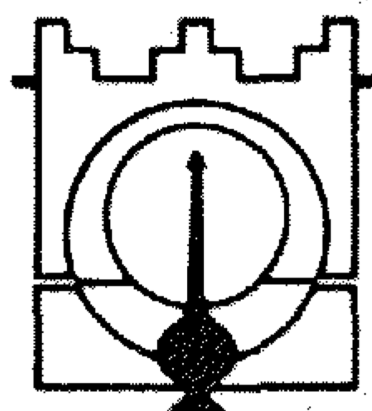
- Accessories worn on the neckback as part of boys' ornaments , and used to carry gun powder . courtesy - The Sayyid Nader House Museam - Matrah - Sultanate of Oman .
- Photography by Shawqi Othman , october 86 , in the course of a field collection project carried out by the Material culture Unit of A G S Folklore centre .



- A variety of jewellery pieces worn by Omani women .
- Courtesy - The Sayyid Nader House Museum - Matrah - Sultanate Of Oman .
- Photography by Showqi Othman, October '86, in the course of a Field collection project carried out by the Material Culture Unit of AGS Folklore Centre .



- Mr Abdulla Hamdan of Bahla - Sultanate Of Oman, is the only independent traditional craftsman who opted to stay outside the craftmen's syndicate at the new Bahla Pottery Plant .
- Photography by Showqi Othman, October '86, in the course of a Field collection project carried out by the Material Culture Unit of AGS Folklore Centre .



Published by : **THE ARAB GULF STATES FOLKLORE CENTRE**

A WORD FROM THE EDITOR

Since time immemorial, the Gulf and Arabian Peninsula region has nurtured a wide range of folkcrafts and industries which were, at the same time, a means of subsistence and a form of creative expression. The sophisticated skills manifested by successive generations of craftsmen in the field of metalwork, woodwork, pottery, textile, tanning, food and beverages and shipbuilding, has turned this harsh and barren land into a colourful and self-supporting productive region.

However, civilisation and modernisation have effected drastic changes to the traditional modes of life and living and have, in the process, driven most of these vulnerable crafts into oblivion or benign neglect, as they could not withstand the sweeping pressures of modern technology and market competition. The beleagured local craftsmen turned to other jobs, and the productive artisans of the old were now presented with their own traditional products coming back to them in new colourful disguises, rew materials and advanced manufacturing techniques. Inevitably, and regretfully, they had to join the queues of consumers.

In the Arab World, and in other areas, there is now a new drive to rekindle the old creative spirit and revive these folkcrafts. The dignity of traditional craftsmanship has been successfuly restored and the expertise inherent in these industries substantially rehabilitated and incorporated in the mainstream of socio-economic development. The lessons derived from these pioneering experiments are worth studying and learning from.

The philosophy underlying such endeavours must not aim at a total and indiscriminate revival of all traditional crafts as a means of satisfying our national ego or our nostalgic whims. Our ambition should go further and deeper, by bringing these folkcrafts to life with the appropriate tools and raw materials. More important, yet, will be the task of making the recovery of these crafts a socially and economicaly viable enterprise by giving them a sustained role in our lives by preparing and training a new generation of proud craftsmen and artisans.

And it is high time to address ourselves to this important task !



A SCIENTIFIC QUARTERLY FOR FOLKLORE SPECIALISTS, PRACTITIONERS AND ADVOCATES

Al-Ma'thurat Al-Sha'biyyah

CORRESPONDENCE:

THE ARAB GULF STATES
FOLKLORE CENTRE
DOHA
STATE OF QATAR

P.O.BOX: 7996
TELEPHONE: 866388
861999
CABLE (TELG.): Folklore
TELEX: 4952 FOKLOR DH

COST (per copy)

United Arab Emirates	DH	10.00
State of Bahrain	BD	1.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	10.00
Republic of Iraq	ID	1.000
Sultanate of Oman	RO	1.000
State of Qatar	QR	10.00
State of Kuwait	KD	1.000
Tunis	TD	1.000
Morocco	DH	10.00
Egypt	Piaster	100

SUBSCRIPTION (including airmail postage)

1. Individuals (4 issues annually)

United Arab Emirates	DH	40.00
State of Bahrain	BD	4.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	40.00
Republic of Iraq	ID	4.000
Sultanate of Oman	RO	4.000
State of Qatar	QR	40.00
State of Kuwait	KD	4.000

2. Organizations (4 issues annually)

United Arab Emirates	DH	200.00
State of Bahrain	BD	20.000
Kingdom of Saudi Arabia	SR	200.00
Republic of Iraq	ID	20.000
Sultanate of Oman	RO	20.000
State of Qatar	QR	200.00
State of Kuwait	KD	20.000

Qatar National Printing Press
P. O. Box : 355 - DOHA - QATAR

- The Magazine aims at promoting systematic knowledge of Arab folk culture, with special emphasis on the Gulf and Arabian Peninsula region, and at discussing both the theoretical and fieldwork issues relating to the study, preservation and accessibility of this cultural tradition. It also aims at creating a deeper understanding and a more balanced appreciation of folk culture, so that it may be viewed within the overall context of knowledge, as an integral part of the structure of contemporary Arab thought with a forward look to the future.
- The views expressed in the Magazine are the authors', and do not necessarily reflect the policy of the Editors or the AGS Folklore Centre.
- The Magazine material is previewed and appraised by referees. In submitting contributions for publication, the following considerations may by taken into account :

1 - The articles must be characterised by originality, depth and seriousness, and observe the established scientific research methods in terms of presentation and documentation. They should be between 6000 - 9000 words, in three typewritten copies including the original .

2 - The necessary reference material must be enclosed with the article, including photographs, musical notes, charts and other graphics and documentation material, together with a one-page abstract of the contribution, and a short biographical note on the author and his/her academic and intellectual activities .

3 - The Magazine will not accept any material previously published or presently under consideration by any other publication. Articles printed in AL MA'THURAT AL SHA'BIYYAH may be re-published only six months after they have appeared in the Magazine - which must,in all cases,be acknowledged as the original source .

4 - The Editors reserve the right to set the priorities for publication, which will be governed by technical considerations that do not reflect the value of the material or the status of the writer .

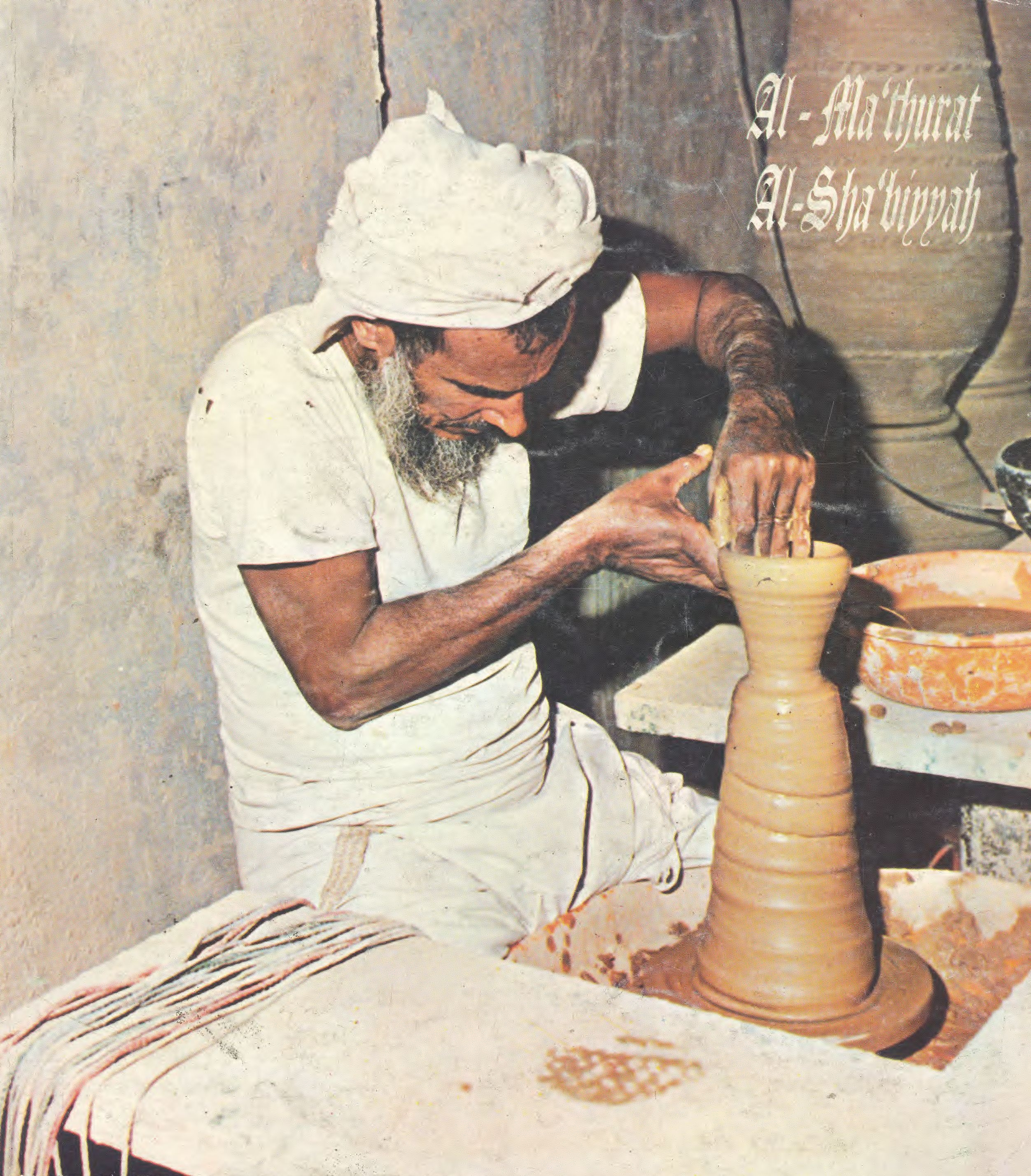
5 - Articles that the Magazine declines to publish will not be returned to the writers. However, all contributors will be advised of the referees' views in due course.

Al-Ma'thurat Al-Sha'biyyah

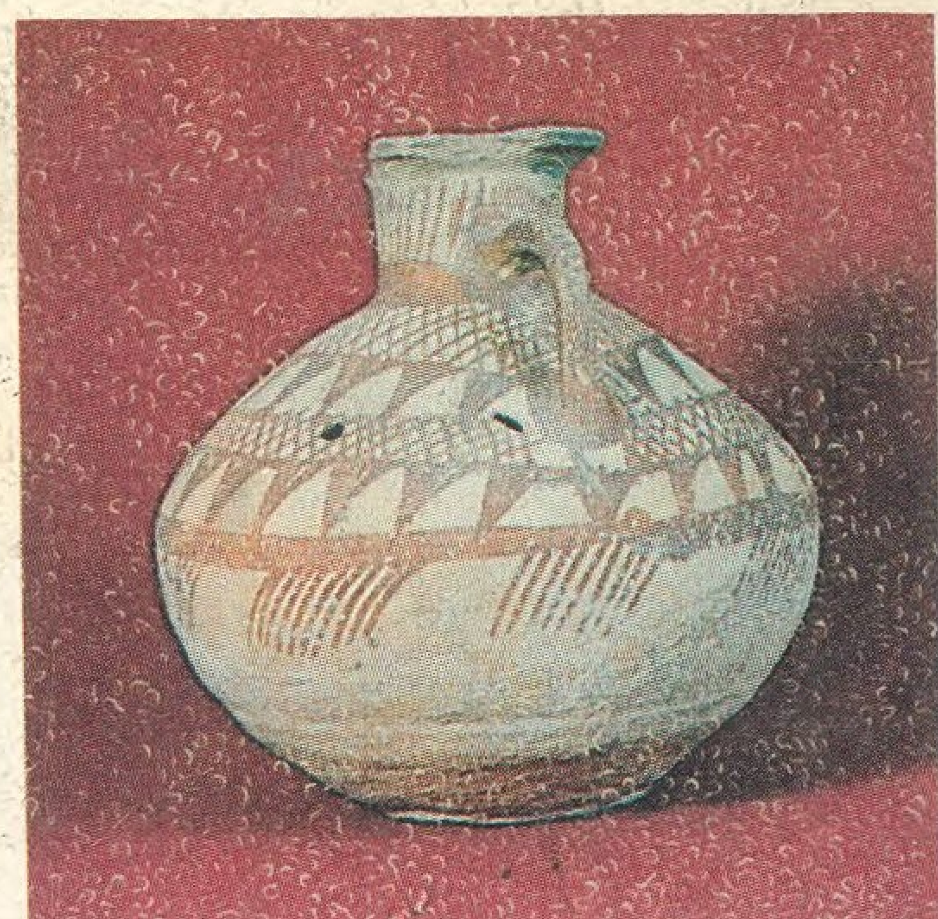
A SPECIALISED QUARTERLY REVIEW ON FOLKLORE

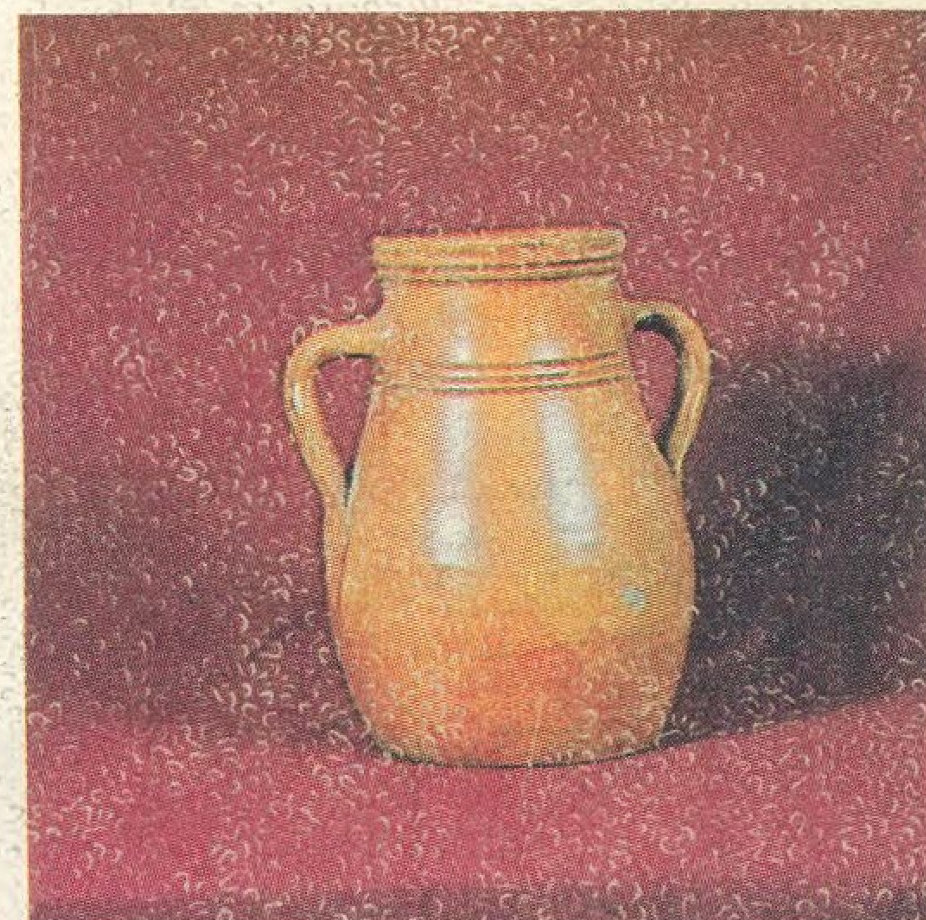
VOLUME 2
NUMBER 5
January 1987



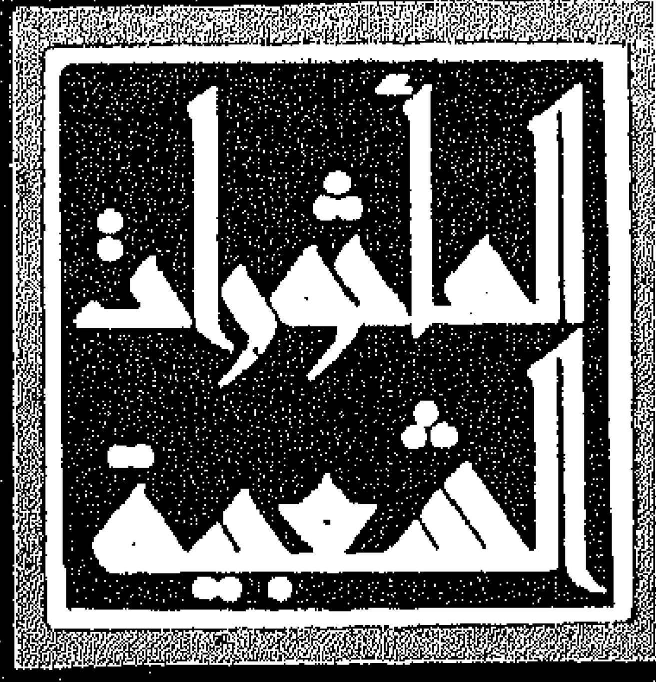

Al - Ma'thurat
Al-Sha'biyyah

المأثورات الشعبية







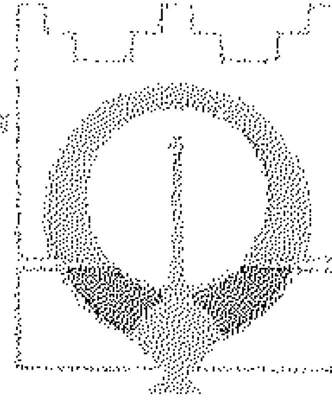




فصلية
علمية
متخصصة

السنة الثالثة
العدد الحادي عشر

ذو القعدة ١٤٠٨هـ
يوليو ١٩٨٨م



المأثورات الشعبية

■ تصدر عن: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية - الدوحة . قطر ■

* تسعى المجلة إلى إشاعة المعرفة المنهجية بمادة المأثورات الشعبية العربية، مع اهتمام خاص بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وإلى بسط المعرفة بالقضايا النظرية والميدانية في مجال درسها وصونها وإتاحتها. كما تعمل المجلة على أن تُشيع تَفَهُّماً أعمق للمأثورات الشعبية ، وتقويمها تقويماً متوازناً، الأمر الذي يوسِّع من مجال النظر إليها، فيوثِّق صلتها بالمجالات المعرفية الأخرى، ويضعها في مكانها الصحيح في البنية الثقافية العربية المعاصرة، وتشكيل ملامح المستقبل الأفضل.

* المقالات المنشورة بالمجلة، والآراء الواردة بها، تعبّر عن آراء الكاتبين أنفسهم، ولا تعبر - بالضرورة - عن رأي هيئة تحرير المجلة، ولا عن سياسة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .

* المجلة مُحَكَّمة، ويراعى في البحوث والمقالات المقدمة إليها:

١ - أن تتوافر فيها عناصر الجدّة والعمق والرصانة، وأن تعتمد الأصول العلمية المتعارف عليها من حيث طريقة التناول والإسناد، وأن يتراوح حجمها ما بين ٦٠٠٠ و ٩٠٠٠ كلمة، مكتوبة على الآلة الكاتبة من أصل ونسختين.

٢ - أن يصحب المقال المكتوب المادة المُوَثِّقة له، من صور فوتوغرافية، وتدوينات موسيقية، ورسوم بيانية، ونحوها من وسائل التوضيح والتوثيق، مع ملخص لموضوع المقال في صفحة واحدة، وأن يرفق الكاتب تعريفاً بنفسه وبنشاطه العلمي والثقافي في حدود صفحة واحدة.

٣ - لا تنشر المجلة أي مادة سبق نشرها، أو لا تزال قيد النظر للنشر، في مطبوعة أخرى، ويجوز لصاحب المقال المنشور بالمجلة إعادة نشر بحثه بعد مرور ستة أشهر على الأقل، على أن يشار إلى المأثورات الشعبية بوصفها مصدر النشر الأصلي.

٤ - يحتفظ تحرير المجلة بحقه في تحديد أولويات نشر المقالات، الذي يخضع لاعتبارات فنية لا علاقة لها بجودة المادة - في ذاتها - ولا بمكانة الكاتب.

٥ - المواد التي تعتذر المجلة عن عدم نشرها لا تعاد إلى أصحابها، ويجري إبلاغ مقدمي المواد برأي المجلة بعد التحكيم.

مركز التراث الشعبي
لدول الخليج العربية
الدوحة - قطر

صندوق البريد: ٧٩٩٦
هاتف : ٨٦١٩٩٩

برقيا : فولكلور
تلكس: ٤٩٥٢ فولكلور د.هـ

■ فصلية علمية تجمع بين التخصص الدقيق والانفتاح الثقافي العام على القارئ المطلع والمهتم بالمأثور الشعبي ■

عزيزي القارىء

يحظى جانب الفنون الشعبية في دول الخليج العربية بنصيب وافر من الاهتمام يتمثل في الرعاية والدعم الذي تجده فرق الفنون الشعبية من قبل الدولة ، ممثلة في وزارة الإعلام والثقافة التي تتولى رعاية هذا النشاط والقائمين عليه . وهذا موقف يحمل في طياته جوانب إنسانية وقومية على السواء . فالجانب الإنساني في هذا العمل يتمثل في أن هذه الفئة الحافظة والحاملة لتراث الأمة حيًّا في الذاكرة والوجدان وتتحمل مسؤولية عظيمة ، لا بد أن تجد التشجيع والاهتمام والرعاية ، حتى تتمكن من الاستمرار في العطاء . وإن تمتد هذه الرعاية إلى مرحلة الشيخوخة ، عندما يصبح هذا العطاء خبرةً لا بد من انتقالها إلى أجيال جديدة . أما الجانب القومي فيتمثل في أن الذي يحمله أفراد هذه الفئة من فن يعتبر تراثًا قوميًّا للأمة ، ولا بد من المحافظة عليه ، وذلك بالعمل في أن تظل سلسلة الانتقال والتواصل مستمرة ، وذلك لا يتحقق إلا بتشجيع الفرق التي تؤدي هذه الفنون ، وترغيب أفرادها في الاستمرار ، حتى لا يكون الإهمال سببًا في هجران هذه الفنون وموتها . ونحن نؤكد على أهمية هذا العمل نتطلع لأن تمتد هذه الرعاية لتشمل فنونًا شعبية أخرى لا تقل أهمية ، ولأصحابها دورهم البارز في المحافظة على التراث وهم الصناع الشعبيين وأصحاب الحرف اليدوية والذين تتعرض حرفهم وفنونهم للاندثار والواقع أن أصحاب هذه الحرف يستحقون أن يلتفت لهم ، وهم جديرون مثل غيرهم من حملة المأثور الشعبي بالاهتمام والرعاية ، وفي هذا السياق يمكن تقديم المساعدة لهم بإيجاد سبل التسويق المناسبة لمنتجاتهم ، وتشجيع الصناعات التي يقومون بها ، وتوفير المواد الخام المستخدمة في الإنتاج ، وحبذا لو توج هذا المسعى بقيام معهد لهذه الصناعات بدول الخليج يتلقى فيه متدربون طرق تعلم الحرفة ، خاصة تلك الحرف التي لها جذورها بالمنطقة ، مثل صناعة السجاد والسدو وصناعات المراكب ، وصناعة الملابس التقليدية وغيرها ، وبذلك نكون قد أوجدنا فرصًا للعمل لفئة من الحرفيين ممن يحملون خبرة عالية في هذا المجال ، لتدريب أجيال جديدة تعمل على استمرار هذه الحرف ، والمحافظة على هذا الجانب من الفنون الشعبية . ويحضرنا في هذه العجالة ما تقوم به سلطنة عُمان من تشجيع ودعم لأصحاب الحرف الشعبية ، فإن هذا المنطلق يمكن أن يكون نقطة البداية الصحيحة لإعطاء هذا الجانب من التراث حقه من الاهتمام والرعاية والمحافظة عليه .

المحرر

مدير التحرير
الصادق محمد سليمان

سكرتير التحرير
سامي عبد الله

مشرف القسم الإنجليزي
إبراهيم الصلحي

الإخراج الفني
سلمان المالكي

الاشتراكات
سهام درويش

المشرف الإداري
علام عبد الله القائد

تمّ جمع مادة المجلة بقسم المطبوعات والنشر بمركز التراث الشعبي

تمّ فصل الألوان والطباعة بمطابع علي بن علي ص.ب: ٧٥ الدوحة قطر

خطوط الغمري عقيل

سعر النسخة

دولة الامارات العربية المتحدة	عشرة دراهم
دولة البحرين	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	عشرة ريالات
الجمهورية العراقية	دينار واحد
سلطنة عُمان	ريال واحد
دولة قطر	عشرة ريالات
دولة الكويت	دينار واحد
تونس	دينار توسي واحد
المغرب	عشرة دراهم معربية
مصر	١٠٠ قرش

● الاشتراكات بما فيها أجرة البريد

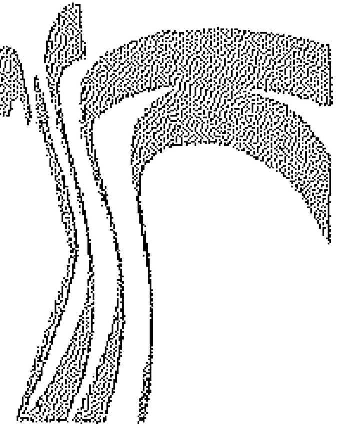
«سنويا (٤) أعداد»

دول الخليج والبلاد العربية

* للأفراد ٤٠ ريال قطري او ما يعادلها
* للجهات الرسمية والمؤسسات ٨٠ ريال قصري او ما يعادلها

■ في بقية الدول الأخرى

* للأفراد ٢٠ دولار امريكي
* للجهات الرسمية والمؤسسات ٤٠ دولار امريكي



المساهمون في هذا العدد

■ **هيا جاسم**

معلمة ـ البحرين .

■ **محمد سعيد البلوشي**

باحث ـ مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .

■ **د . أحمد عبد الرحيم نصر**

مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية .

■ **د . عبد العزيز لبيب**

مركز التنشيط الثقافي ـ تونس .

■ **د . صبري مسلم حمادي**

كلية الآداب ـ جامعة الموصل ، العراق .

■ **محمد عبد العزيز البداح**

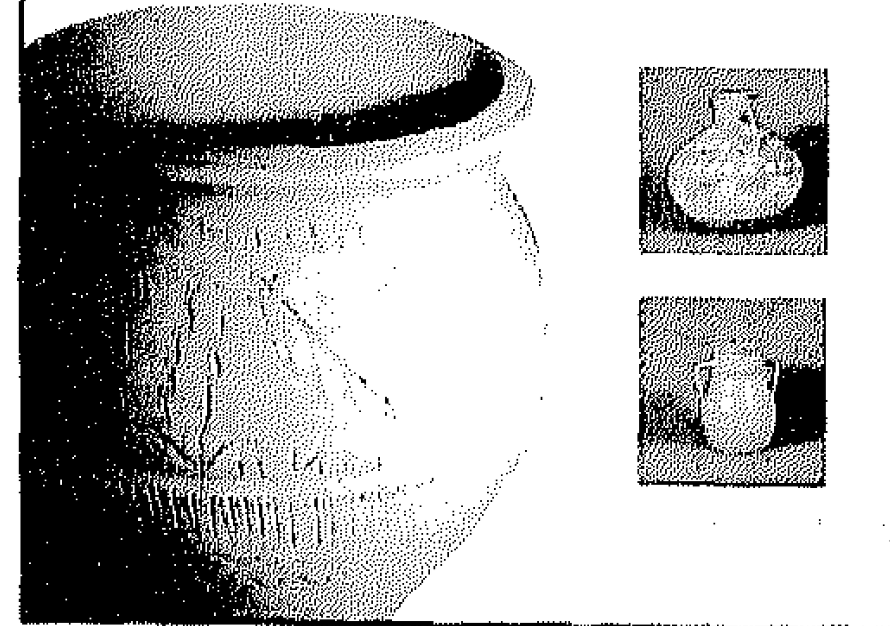
الكويت ـ الصفاة .

■ **عيسى الجراجرة**

الأردن ـ ضاحية الحسين للاسكان .

■ **د . إبراهيم يارو يحيى**

جامعة بابرو ـ كانو ـ نيجيريا .

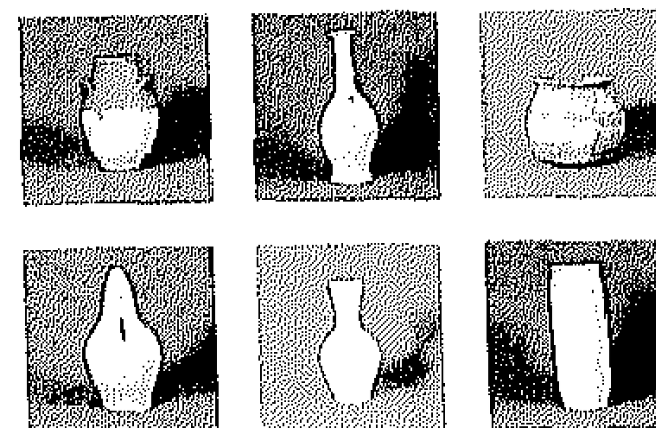


الغلاف رقم (١)
صناعة الفخار من الحرف الشعبية القديمة المعروفة في الخليج .
تصوير شوقي عثمان ـ مركز التراث الشعبي، (٨٧)

الغلاف رقم (٢)
باب خشبي تعلوه زخرفة جبسية في غاية الروعة ، والزخرفة الجبسية فن له جذور بالمنطقة وكذا زخرفة الابواب الخشبية (الداخل لقلعة الكوت ـ قطر ، الدوحة) .
تصوير شوقي عثمان ـ مركز التراث الشعبي، (٨٨)

الغلاف رقم (٣)
الحلي الشعبية زينة محببة للمرأة الخليجية وفن له مبدعيه في المنطقة .
تصوير شوقي عثمان، (٨٧)

Al-Ma'thurat
Al-Sha'biyyah



الغلاف رقم (٤)
مصنوعات فخارية بأشكال مختلفة واستخدامات متنوعة .
تصوير شوقي عثمان ـ مركز التراث الشعبي، (٨٧)

الفهرست

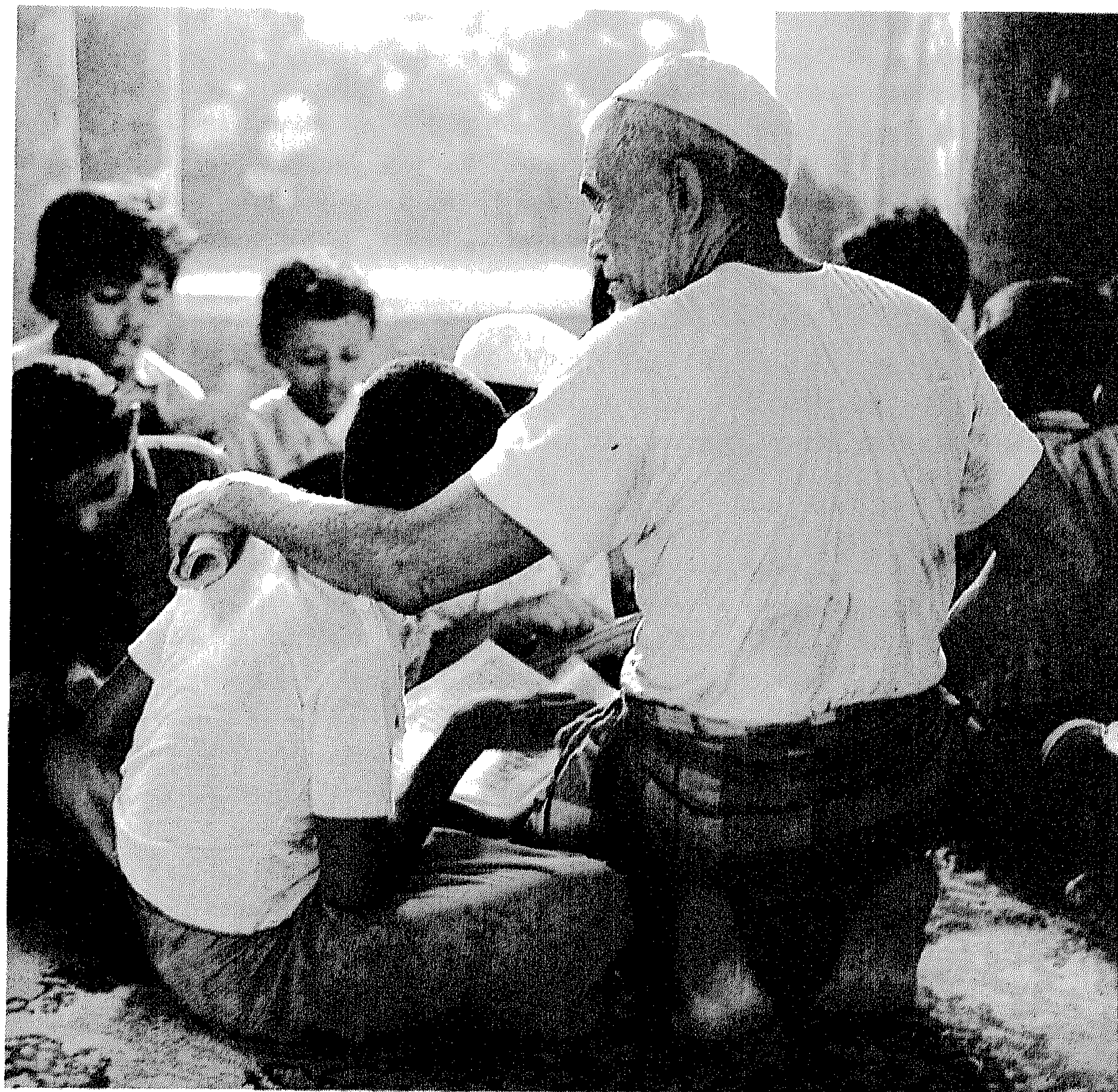
* القسم العربي

* القسم الإنجليزي




هيا جاسم

المطوع في البحرين



الصورة عن كتاب Yaman Rediscovered by Michael Jenner



العدد الحادي عشر ، يوليو ١٩٨٨

المطوع ـ وبعضهم يطلق عليه لفظ الملاّ أو الشيخ ـ ينسب إلى الطاعة ، وهو المعلم الديني . ويُعرف بوظيفته في كل أجزاء الوطن العربي تقريبًا . لقد استقى نظام المطوع الذي بدأ في التكون منذ القرن الأول الهجري مواده وتقسيماته من العناصر الثقافية الثلاثة ، وهي الدين الإسلامي والتراث العربي التقليدي ، وأساليب العمل .

في الماضي كانت الكتاتيب هي المكان الرئيس لتلقي التعليم الذي دعت إلى ظهوره حاجات التوسع في نشر الدين وانتقال العرب من البداوة إلى الحضــارة . وقد حظي بمكانة كبيرة لأهميته في الحياة الإسلامية ، لأنه المكان الرئيس لتعليم الصغار القرآن الذي اعتبره كثير من العلماء واجبًا لا بد للمرء أن يسعى في طلبه ، ويذهب أحمد شلبي[١] إلى القول بأن هذا النوع من الكتاتيب لم يظهر في العهد الإسلامي المبكر خلافًا لرأي معظم الباحثين ، وأنه ظهر أول ما ظهر على يد **الحجاج بن يوسف**[٢] . ومهما يكن من أمر فإن الكتاتيب ما لبثت أن صارت المكان الرئيس لتعليم القرآن بالإضافة إلى بعض المواد الأخرى . ومما يوصي به **الغزالي**[٣] أن يتعلم الطفل القرآن والأحاديث وحكايات الأبرار وأحوالهم ، ثم بعض الأحكام الدينية ، ويضيف **ابن مسكويه** إلى هذه المواد مبادىء الحساب ، وقليلاً من قواعد اللغة العربية . على أن ثمة اختلافًا في مناهج تعليم الأطفال في الكتاتيب تبعًا لاختلاف الأمكنة . وقد أوضح **ابن خلدون** ذلك في المقدمة في فصلٍ عنوانه (تعليم الولدان واختلاف مذاهب الأمصار الإسلامية في طرقه)[٤] :

فأهل المغرب ـ فيما يقول ـ يقتصرون على تعليم القرآن ، وأهل الأندلس يخلطون بتعليم القرآن رواية الشعر ، والترسل ، وقوانين العربية ، وتجـويد الخط ، وأهل أفريقية يخلطون في تعليمهم للولدان القرآن بالحديث في الغالب ، وأهل المشرق يخلطون في التعليم كذلك . وقد ظهر في الكتاتيب بعض المعلمين الموهوبين الذين لمعوا في المجتمع العربي الإسلامي ومنهم **الكميت بن زيد** (١٢٦هـ) **وعبد الحميد الكاتب** (١٣٢هـ) .

وقد كان الاعتماد على الكتاتيب العربية المحلية لتعليم الكتابة لأبناء المسلمين إلى جانب أقرانهم من أبناء الديانات الأخرى ولا سيما النصرانية . كما نرى أن المسلمين عمدوا بعد الفتح مباشرة إلى إرسال أبنائهم لتعلم الكتابة في الكتاتيب القائمة التي كان يديرها المعلمون النصارى[٥] .

وفيما يتعلق بتعليم الكتابة حذا قادة الجيش في عهد الخليفة **عمر بن الخطاب** رضي الله عنه حذو الرسول ﷺ ، فقد طلبوا من أسرى الشام الذين يجيدون الكتابة تعليمها للمسلمين[٦] . على أن المسلمين لم يتأخروا في إنشاء كتاتيب خاصة بهم لتعليم القرآن الكريم ، ولنا على النوع الأول مثال **أم الدرداء** التي علمت الصبيان القراءة والكتابة[٧] . وكذلك زاد الاهتمام والعناية بالكتاتيب في عهد الخليفة **عبد الملك بن مروان** ، وكان عبد الملك يولي تعليم القرآن اهتمامًا خاصًا ويلح على ضرورة جعله بداية وأساسًا للتربية الدينية[٨] . وكان يقرؤه بانتظام ، تشهد على ذلك دراسة القرآن المسماة **(السُّبُع)** في جامع دمشق ، والتي بدأت في عهده . وعندما نبحث عن نموذج للتربية الدينية الكاملة فإن أول ما يتبادر إلى الأذهان تلك التربية التي وفرها **عبدالعزيز بن مروان** لولده **عمر** ، فقد جعله يتعلم القرآن بصورة متقنة في طفولته ، وعندما بلغ سن المراهقة أرسله ليتعلم الحديث والفقه في المدينة ـ منبعهما الأول ـ وقد اختار لتأديبه المحدث والفقيه **عبيدالله بن عبدالله بن عتبة** أحد فقهاء المدينة السبعة[٩] ، وكان **الوليد بن عبدالملك** على معرفة جيدة بالقرآن ، وقد ورد أنه امتحن شخصًا في قراءة القرآن وقضى عنه دينه مكافأة له على حفظه ، ورفض قضاء دين قريب له لم يحفظ كتاب الله . وكان يقرأ القرآن باستمرار ، ويعطي القراء بسخاء[١٠] ، كما كان يهتم بتعليم القرآن في المسجد الجامع والكتاتيب ، وقد طلب من **عبدالله بن عامر اليحصبي** أكبر قراء الشام في عصره أن يتخذ مكانه لتعليم القرآن ، ومر على معلم كُتّاب فوجد عنده صبية فقال له : ما تصنع هذه عندك ؟ ! فقال : أعلمها الكتابة والقرآن ، فأشار عليه الخليفة بأن يجعل من يعلمها أصغر منها سنًّا[١١] ، وجدير بالذكر أن هذه هي المرة الأولى التي نسمع بها بعد الإسلام عن فتاة تلتحق بالكتاتيب في الشام ، وإن دلّ هذا الحادث على شيء فإنما يدل على أن العائق الأول لتعليم البنات لم يكن موقف الدين الإسلامي إزاءه .

لقد استقى نظام التعليم الذي بدأ في التكوين منذ القرن الأول الهجري مواده وتقسيماته من العناصر الثقافية الثلاثة التي أشرنا إليها وهي الدين الإسلامي ، والتراث العربي التقليدي ، وأساليب العمل في المناطق المفتوحة .

رأينا أن الكتاتيب العربية في بلاد الشام ومصر قبل الفتح الإسلامي كانت تشبه الكتاتيب القائمة في الحيرة وفي جزيرة العرب من حيث إنها كانت تعلم الكتابة ، وعندما تم الفتح أرسل العرب أبناءهم إلى هذه الكتاتيب ، كما قاموا بافتتاح كتاتيب جديدة على نفس النمط ، **قال عبد ربه بن سلمان** : **كتبت لي أم الدرداء في لوحي**(١٢) : **تعلّموا الحكمة صغارًا ، تعلموا بها كبارًا . وإن لكل حاصد ما زرع من خير أو شر** . ويروى عن معلم كتاتيب مشهور في القرن الثاني الهجري اسمه **عطاف** أنه كان يعلم صبيًا فيقول له : (والعاديات ضبحًا) فيقول الصبي : والعاديات دبحًا . حتى إذا أعيا المعلمَ الأمرُ ضرب بأسفل اللوح نحر الصبي فقال : يا معلم : ضبحتني ضبحتني ، فقال المعلم : فأين هذا الكلام من تلك الساعة ، يقصد ساعة القيامة(١٣) . يتبين لنا من هذا الخبر أن تعليم القرآن الكريم كان يتم عن طريق التلقين ، ولكن الصبيان كانوا فيما بعد يكتبون الآيات القرآنية على ألواحهم ، والجزاء البدني كان معمولاً به ، ولكن كحل أخير . وكذلك لا ننسى دور المرأة المعلمة أو المطوعة التي مثلناها بأم الدرداء هجيمة بنت حيي وهي فتاة يتيمة نشأت في حجر أبي الدرداء ، وكانت تختلف معه إلى الجامع وتجلس في حَلَق القراء تتعلم القرآن ، وحين بلغت مبلغ النساء تزوجها أبو الدرداء وقال لها : الحقي بصفوف النساء . وبعد وفاة زوجها كان مولاها خليد بن سعد يقرأ القرآن في بيتها حيث يجتمع العديد من الطلبة لتعلم القرآن .

أما بالنسبة لمجتمعات الخليج التقليدية فقد كان المجتمع يعتقد اعتقادًا جازمًا بأن الكتاتيب هي مصدر العلم والثقافة ، لذلك انتشرت في جميع أنحاء الخليج . أما فيما يتعلق بمواقع هذه الكتاتيب القرآنية فقد كان يفضل أن تكون خارج المساجد لأن دخول الصبيان والبنات للمساجد يمكن أن يسيء إلى نظافة المكان ، ويخل بالهدوء الضروري لإقامة الشعائر الدينية . كذلك كانت تقام الكتاتيب في البيوت ، وكانت مكانًا أو جزءًا من بيت المطوع ، وفي فناء المنزل ، وكانت تفرش الأرض بحصير من الخوص أو مدات الأسل أو الساحات - وهي جلسات من القش أو سعف النخيل بدون مقاعد أو طاولات - وكانت توضع أمام كل طالب وطالبة علبة من علب السمن أو التمر أو الدهن ، وكان الطلاب الأغنياء يحملون معهم كرسيًّا من خشب الساج المنقوش ، ويضعون فوقه الكتاب أو «الجزء» ، ويبدأ التدريس منذ الصباح بعد الإفطار ، إذ يحضر الطلبة والطالبات ، وتبدأ الدراسة على فترتين ، صباحية تشمل الدروس والقراءة حتى قبل صلاة الظهر ، وبعد صلاة الظهر يذهب الطلبة إلى منازلهم ، وأثناء الرجوع إلى المنزل يودع الطلبة المطوعة أو المطوع ويقولون :

امطوعه يرحم الله والديك   انت في الجنة ونحن حولك
يا مطوعه هدينه   واخذي العصه واضربينه

وفي الأربعينيات أيام سنة البطاقة * وتعود الناس على أكل (البريش) أخذ الطلبة يغنون :

امطوعه يش يش   يات حزة البريش

ويرجع الطلبة إلى المطوع مرة ثانية ، وتستمر الدراسة إلى ما قبل أذان العصر ، ثم يأمر المطوع بالذهاب ، وكان المطوعون في تلك الفترة يتقاضون أجراً على تعليم القرآن الكريم ، فكان ولي الأمر يدفع إلى المطوع مبلغ «روبيتين» - والروبية كانت هي العملة السائدة في الخليج آنذاك - وفي تلك الفترة تعطى مدة الدروس كاملة من البداية حتى النهاية - إلى حفظ **الجزء** وهو جزء عم - ويوم الخميس كان يوم تسلية ولهو ولعب ، وفيه تأخذ المطوعة مبلغ «**بيزتين**» عن كل طالب وطالبة ، ويطلق عليها (**الخميسية**) ، لأن فترة الدرس في ذلك اليوم نصف دوام . وأبرز ما كان يميز يوم الخميس الأغنية الشعبية وهي وعظ وإرشاد وتسلية ولهو ، وكانت المطوعة تنشد الأبيات الشعرية الدينية لأن الراوي فيها يسعى للوصول إلى الهدف المطلوب من يوم الخميس بسرعة وبإيجاز دون لف أو دوران أو تطويل ، فالفعل يتحقق بسرعة بمجرد التفكير والرغبة في تحقيقه ، والأبيات الكلامية هي التي كانت تحكم العلاقات بين أجزاء الأناشيد التي تتحكم المطوعة فيها ، وإن البساطة التي كانت تتسم بها المقطوعات التي يرددها الطلبة بعد المطوعة متأثرة أشد التأثر ببساطة البيئة الخليجية التي نشأت المقطوعات بين جنباتها ، فلو أخذنا هذه المقطوعة (**التمسايا**) على سبيل المثال لوجدنا أنها متأثرة بمسألة الدين والمعلم والعلم ومكانة المطوعة التي يؤمن بها المجتمع ، فهي تحكي لنا مكانة العلم ، وعقاب الطلبة والقناعة



الصورة عن كتاب Oman & its Renaissance by sir Donald Hawley

والاستسلام ، وأنّ لف الحبال حول القدم يؤذي ويؤدي دائمًا إلى الحسرات ، وكذلك تؤكد الحكاية على أن الخلل الاجتماعي لا يستعصي على الإصلاح إذا ما أحسن تدبير الأمور ، فالطالب الشقي ينال جزاءه مهما تأخر زمن العقاب ، وكذلك أكدت **التمسايا** على التحلي بالأخلاق الحميدة لأنها مصدر النجاح ، والوصول إلى الهدف المنشود من حفظ القرآن والكتاتيب ، وبناء على المثل الأخلاقية التي دعا إليها المجتمع ، والأخلاقيات التي نبذها ودعا الفرد إلى التخلص منها ، فقد انعكست هذه الأخلاقيات الإيجابية والسلبية في **التمسايا** . وذكر العلامة **بدر الدين بن جماعة** أنه أصبح من المتعارف عليه الآن أن إدخال التفاعل الاجتماعي في الدرس وسيلة من وسائل الاستثارة الدافعة ، ويعد إحدى الوسائل النافعة الممتعة . وقد دلت التجارب العلمية على أن الإنتاج يزيد كثيرًا إذا صحب التعليم قدر من النشاط الاجتماعي ، وقد عني **ابن جماعة** بالتفاعل بين المتعلمين في حلقة الدرس ، وطلب من المعلم أن يجعل هذا التفاعل نصب عينيه لما له من فائدة فقال : **ينبغي للشيخ أن يأمر الطلبة بالمرافقة في الدروس . إن تعلم القراءة والكتابة ممل بعض الشيء فعلى المعلم أن يخفف هذا الملل باصطناعه طرقًا مشوقة**[14] . كذلك نشاهد المطوعة كيف كانت تجلس يوم الخميس في حلقة حيث كان الطلاب والطالبات يجلسون في حلقاتهم وكانت المطوعة بين الجالسين في الحلقة ، وتبدأ بالتمسايا وبعض آخر كان يطلق عليها «مساءت يا معلم بالسعادة» :

أتمسا يا معلم بالسعادة ... وأمرنا وأمرك للرواح
وسيروا سالمين في الرزايا ... وتاتون الغداة في الصباح
ولسوف أضربكم بسوطٍ ... مذيلة ولا عندي مزاح
وأضربكم ولا في الضرب عيب ... فإن الضرب آخره الصلاح
تمسا يا معلمنا بخير ... وعافية في سعدٍ وانشراح
وإنا يا معلم درسنا ... وأتممنا الدراسة بالنجاح
اعلمكم من الأدب حقًّا ... عن الغيبات وأفعال القباح
لعل الصبح يأتي عن قريب ... لأضربكم بسوطي واللواح
فلا ضرب المعلم فيه عيب ... ولا عار يكون ولا مزاح
لحقك يا معلم ما لفينا ... ولا جئنا لنستريح في البراح
معلمنا كتبنا ثم جينا ... بأبيات وخط مستقيما
حيشتكم معلقة تنادي ... تنادي الشاردين من الصباح
حيشتكم تقول لكم تعالوا ... بليل قبل أن يأتي الصباح
بحقك يا معلم لا تواصل ... فإن الجوع طارق العذابي
وإن المرء إذا بطأ غداءه ... تخالفت اليدين عن الكتابي
وأبلغك المهيمن كل سؤل ... وجنات وعفو وامتناح
ما حضر بيننا وانفرد إلينا ... وخاف الله رب العالمينا
وبكثرة محوه في كل سطرٍ ... وينعقد اللسان عن الجواب
مداد مثل سواد القبابٍ ... وأقلام كأطراف الحراب
وألواح يزين الخط فيها ... وأستاذ يعلمنا الضراب
ويوم السبت فيه الدرس ... نأتي من البكرة إذا عند الرواح
ويوم الأحد تعريب وحفظ ... سطور قد كتبت في اللواح
ويوم الاثنين ترتيلًا وسرورًا ... وتنشر المصاحف في اللواح
ويوم الثلاثاء لنلهى ... ونسأل ربنا فيه الفلاح
ويوم الأربعاء خط الهجيج ... عرضت الدر في جيد الملاح
يوم الخميس لنا سرور ... وأنس يا معلم وانشراح



وجمعتنا فليس لها مثيل
ويوم العيد ننذر للمصلين
سعادتي تأتي كل يوم
وأيامك معلمنا بياض
معلمنا السعادة والسلام
وعز دائم لانك فيه
نجوم الليل طالعة علينا
وحرص من الله علينا
صلى ربنا على النور المبين
شددنا المطايا شددنا المطايا
شددنا الحمول شددنا الحمول
والحادي يقول والحادي يقول

من الإصباح مهدود السراح
ونسأله الرضاء والانفتاح
وإقبال على رغم الحسود
وأيام الذي عاداك سود
وطول العمر ما ناحت حمامة
وإقبال إلى يوم القيامة
وعين الله ناظرة علينا
بحول الله لا نور علينا
أحمد المصطفى سيد المرسلين
لو سرنا حفايا لو سرنا حفايا
لنحو الرسول لنحو الرسول
هذه كعبة الله هذه كعبة الله

زائرين كعبة الله زائرين كعبة الله
انكون اذنبنا والهتنا دنيانا
ما يكشف بلوانا والهتنا دنيانا
يا سامع دعانا ، يا سامع دعانا
لا تقطع رجانا لا تقطع رجانا
ساكن البقيع ساكن البقيع
قدره رفيع قدره رفيع
تقبل دعانا تقبل دعانا

أما **الحيشة** التي كانت تستخدمها المطوعة لكي تعاقب بها الطلبة فيطلق عليها في دولة الإمارات كلمة **فلقة**(١٥) ، وتعرف هنا بكلمة **حيشة** ومعناها في القاموس ما حشوت به فراشًا . **وهي خيوط من الحبال تلف بطريقة معينة على لوح من الخشب السميك ، وهذه الربطة تجعلها قاسية ومؤلمة عند الضرب** ، وبعد لفها تربط الحيشة فوق **الدنجلة** في السقف العالي ، وتظل معلقة ، وبعد ذلك تقوم المطوعة بربط التلميذ من قدميه في الحيشة وتنهال عليه بالضرب بالعصي أو الخيزران أسفل قدميه التي قد تسيل الدماء منهما ، وكانت المطوعة تعاقبهم بذلك الضرب لتجنب الهروب . وهذا العقاب ما هو إلا حرص على مصلحة التلميذ ، وكانت حريصة كذلك على علاقة التلاميذ ببعضهم ، لذلك كانت تجمع بينهم ، وتغرس في نفوسهم المحبة والأخوة والانسجام ، وتهمس دائمًا في آذانهم بالنصح ، وهذه هي وسيلتها ، ونروي هنا قصة حقيقية عن مؤذن حاليًا ومطوع سابقًا عندما كان طالبًا في الكتاتيب فقد حدث وأن تغيب يومًا من الأيام عن دراسته لدى المطوعة ، فأرسلت الكبار من طلابها لإحضاره بالقوة ، ولكنه رفض الحضور متحججًا باعتلال صحته وأنه شارب «**حلول**» ـ ما يسمى بالعشرج ـ يقول : فما كان من الطلبة المرسلين إلا أن حملوه (يد ورجل) وطرحوه أرضًا أمام المطوعة فأمرت بتنفيذ العقوبة التي رأتها مناسبة ، فطلبت منهم وقتها أن يقيدوه من خلف على عامود تحت العريشة (سقف من سعف النخيل عادة يكون أمام المنزل في الخارج يستظل بظله) ففعلوا ذلك وترك على هذا الحال من الصباح حتى الظهيرة ، وضرب ضربًا حتى تورمت رجلاه ، وسال الدم . ومن شدة الخوف والألم استمر يتبول في ملابسه طول اليوم ، وبعدها أقسم بالله ألا يكرر هذا الفعل مرة ثانية ، وبعد ذلك القسم فكت المطوعة رباطه ، فاستأنف دراسته في اليوم التالي وكان قبلها لم يحفظ شيئًا من القرآن ، ولكن بعد ذلك العقاب حفظ

القرآن ، وهذه الحكاية تبين لنا العلاقة بين الطالب والمطوعة ونوعية العقوبة التي يستحقها الطالب عند تغيبه لأن التعليم لدى المطوعة كان يأخذ شكل التعليم الإلزامي . أما العقوبات فمنها الضرب على راحة اليد ، أو الضرب أسفل القدم ، وربط التلميذ في عامود وتركه واقفًا أو ملقىً على جنبه فترة من الزمن حتى يتعهد بألا يكرر خطأه ، وألا يكسل في الدراسة أو يتهرب ، ومع هذه العقوبات فإن ولي الأمر لم يكن يلوم المطوعة لأنه يعرف أن هذه العقوبات لا تؤثر على سير دراسة التلميذ ، بل تشجعه لكي يكون طالبًا جيدًا ، ولذلك فلم تكن علاقة المطوعة بالتلميذ عابرة بمعنى أنها تقتصر على الفترة التي يقضيها التلميذ مع المطوعة وقت الدراسة ، بل كانت تمتد خارج الكتاتيب ، إلى البيت والشارع ، بالإضافة إلى الآباء الذين كانوا يبادرون إلى زيارة أبنائهم أثناء فترة الدراسة سواء في الصباح أو العصر للاطمئنان عليهم وعلى دراستهم .

رغم أن لقب المطوع لقب يشير إلى مهنة أو مهمة الشخص الذي يقوم بهذا العمل إلا أن هذا اللقب كان يستمر مع صاحبه للأبد ويصبح بعد ذلك اسماً للعائلة ، لذلك نسمع كثيرًا عن عائلات الملاّ ، والشيخ والفقي والمطوع .

وبمناسبة شهر رمضان ينشد الطلبة هذه المقطوعة على المطوعة وهي مجرد كلمات للتسلية المتعة والسمر الشهي :

يا مطوعة قومي تسحري ... براد سحورك
وانهد ثورك ... كسر العفنارة
بيت المطوعة احترق ... صبوا عليه قدرين مرق

ولم تكن هناك سنوات معينة للدراسة إنما على حسب القدرات العقلية للطالب ، وكان إنهاء الدراسة لا يناله كل من يدخل المطوع لأن المطوع لا ينقل الطالب من سورة إلى أخرى إلا بعد أن يجيد الطالب قراءتها تمامًا ، لذا يظل بعض الطلاب في **(جزء عم)** سنوات عديدة حتى يملوا الدراسة أو يملهم المطوع فيصرفهم . وكان بعض الناس في ذلك الوقت يكتفون بتعليم أولادهم في المطوع الآيات الضرورية لتأدية الفرائض على اعتبار أن قراءة القرآن كله تحتاج إلى سنوات من الدروس ، ونفقات تدفع للمطوع لا قبل لهم بها ، ولا مقدرة لديهم على تحملها ، كما يحدث الآن عندما يصرف الأب على ابنه للدراسة في الجامعة ، من هنا كان الاحتفال بمن ختم القرآن له مغزاه[١٦] ، فعندما يصل الصبي إلى الأجزاء الأخيرة كان يسود المطوع وتلاميذه شعور بالاستبشار والبهجة ، وكذلك الأولاد يرمقونه بنظرات يشوبها الإعجاب والحسد مع التودد والتحدي ، أما الصبي نفسه فيشعر بأهمية عظمى لأن الحي كله يتحدث عن ختمته ، وعن الاستعدادات الجارية على قدم وساق ليوم الاحتفال ، وفي يوم إجادته للآيات الأخيرة من سورة البقرة وإعلان المطوع للأولاد أنه ختم ينهض الصبي وسط عيون زملائه المنبهرة ، ويتجه حيث يجلس المعلم فيحييه بتجلة واحترام ويقبل يديه .

أهمية الختمة :

وذلك اليوم كان يعتبر يوم عيد للأسرة وللطالب ، ويتم الاستعداد له ، لتكريم الطالب علنًا في الحياة الاجتماعية ، وفي ذلك اليوم يعامل الطالب بمنتهى التساهل ، فكانت الليلة التي تسبق ذلك توجه معظم نشاطات العائلة واهتماماتها إلى الصبي الذي صار يحتل مكان الصدارة بالنسبة إلى غيره من الفئات بسبب ختمه القرآن . وإن هذه الخطوة لم تكن إلا مجرد مرحلة إعداد تمهيدي لمرحلة الرجولة ، وعندما يذهب مثل هذا الصبي إلى المجالس كان يفسح له المجال للمنزلة الرفيعة التي يتمتع بها نتيجة لختم القرآن الكريم ، وتشير إليه الأيدي بالعلم والزعامة الدينية والثقافية .
ويلبس الصبي الثياب الجديدة ، يلبس **الثوب والدقلة الزري** ، ويرتدي فوقهما **البشت** ليظهر بوضع اجتماعي يليق بمكانته .

وبعض الخاتمين يلبس **بشت (دربوية)** أي توجد فيه وحدات زخرفية من الزري ، ويرتدي **الطاقية الشبكة** تحت الغترة والعقال **(الشطفة)** ويوضع في منتصف بطنه الخنجر ، ويحمل في يده السيف عليه نقوش وله حمائل دليلاً على الرجولة .



وأما بالنسبة إلى الفتاة فالصورة كانت تختلف ، لأنها ترفع من منزلة الصبية فيسمح لها بالتزين ، وتلبس **الدراعة الكتف الزري أو الدراعة (البخانق) والسروال الزري (اللوزية)** وإذا كانت فتاة كبيرة بعض الشيء تلبس **الثوب النشل أو الثوب المفحاح المقرضة** ، وإذا كانت صغيرة تلبس **البخنق** ، ويمشط شعرها على شكل جدايل ، ويوضع فوق الشعر **الروش والزعفران** ، ويوضع فوق شعرها **السرواح والقباب الذهب** ، والخضاب في اليدين وتلبس الحلي في اليد مثل **حب الهيل والبنجري والخسرور ومشباكت** ، وفي الأصابع **الخواتم والشاهد والمرمي** وتلبس في الرقبة من العقود **الكنيس والمرتعش والمشمومة الذهب** ، وتنال العينان التكحل ، وكذلك الاهتمام بالطيب بأنواعه المتعددة فاستعملوا لها **المسك** وهو أغلى الطيب **والعنبر ودهن العود والصندل** ، وتلبس الفتاة **المشموم والياسمين** ، وأغلب الأحيان يكون يوم الختمة يوم الجمعة لأنه يوم عطلة الجميـع ، ويتجمع الأولاد والبنات مع المطوعة أمام البيت وبعض الجيران ، وفي بعض الحالات كانت النساء المتزوجات يعفين من واجباتهن المنزلية للاشتراك في هذه المناسبة .

عندها تشرف المطوعة على وصول الأولاد إلى البيت حتى يخرج أهل الولد ، يقف المتفرج مع أبيه من رجال ونساء ينظرون إلى جمعهم من **الرواشن (الدراشة)** ويتأملون حسن هيئتهم في الحوش ، وبعد ذلك يأخذ الموكب السير في الأزقة والشوارع تتقدم المطوعة والفتاة أمامها ، لأنها احتلت مركز الزعامة ، وسارت في طليعة الموكب المتقدم ، وأمام المطوعة فتاتان تحملان في أيديهما المرش الزجاجي المملوء بماء الورد وهما تصبان ماء الورد على الأيدي ، وإحدى البنات تحمل في يدها المدخنة الفخارية وفيها البخور والعود وتبدأ المطوعة قراءة التحميدات أثناء السير ويردد الجميع بعد كل مقطوعة آمــين آمــين آمــين .

ثم يبدأون بعد ذلك بقرع الأبواب والدخول فيها ، ويطلب أهل البيت مشاهدة الفتاة ، ويقمن بالكشف عن وجهها ورقبتها لمشاهدة الذهب والحلي والزينة ، لأن الفتاة في ذلك الوقت كان لا يسمح لها بالزينة والتجمل ووضع الزعفران والمشموم إلا في هذه المناسبة الغالية عندهم تكريمًا وفخرًا ، وهنا يبدأ أصحاب البيت بإعطاء الفتاة مبالغ رمزية من المال على حسب المستوى المادي للأسرة ، وهذا المبلغ ليس للفتاة إنما يعطى للمطوعة ، وتجد الفتاة كل الترحاب والارتياح ، ويعد اهتمام النساء بمشاهدة الفتاة وجمالها تقييمًا لها ، وإذا كانت تصلح زوجة لابن إذا كان عندها ولد ، وبعض الأحيان عندما يسمع صوت المطوعة الأطفال الآخرون من المناطق الأخرى فينضمون مع الأطفال الآخرين ، ويتيح لهم السير وراء المطوعة حيث يرددون وراءها النداء آمين .. آمين .. آمين بعد السير الطويل ، ويرجع الأطفال مع المطوعة قبل وقت الظهيرة إلى المنزل ، وتكون الذبائح قد نحرت وأعدت .

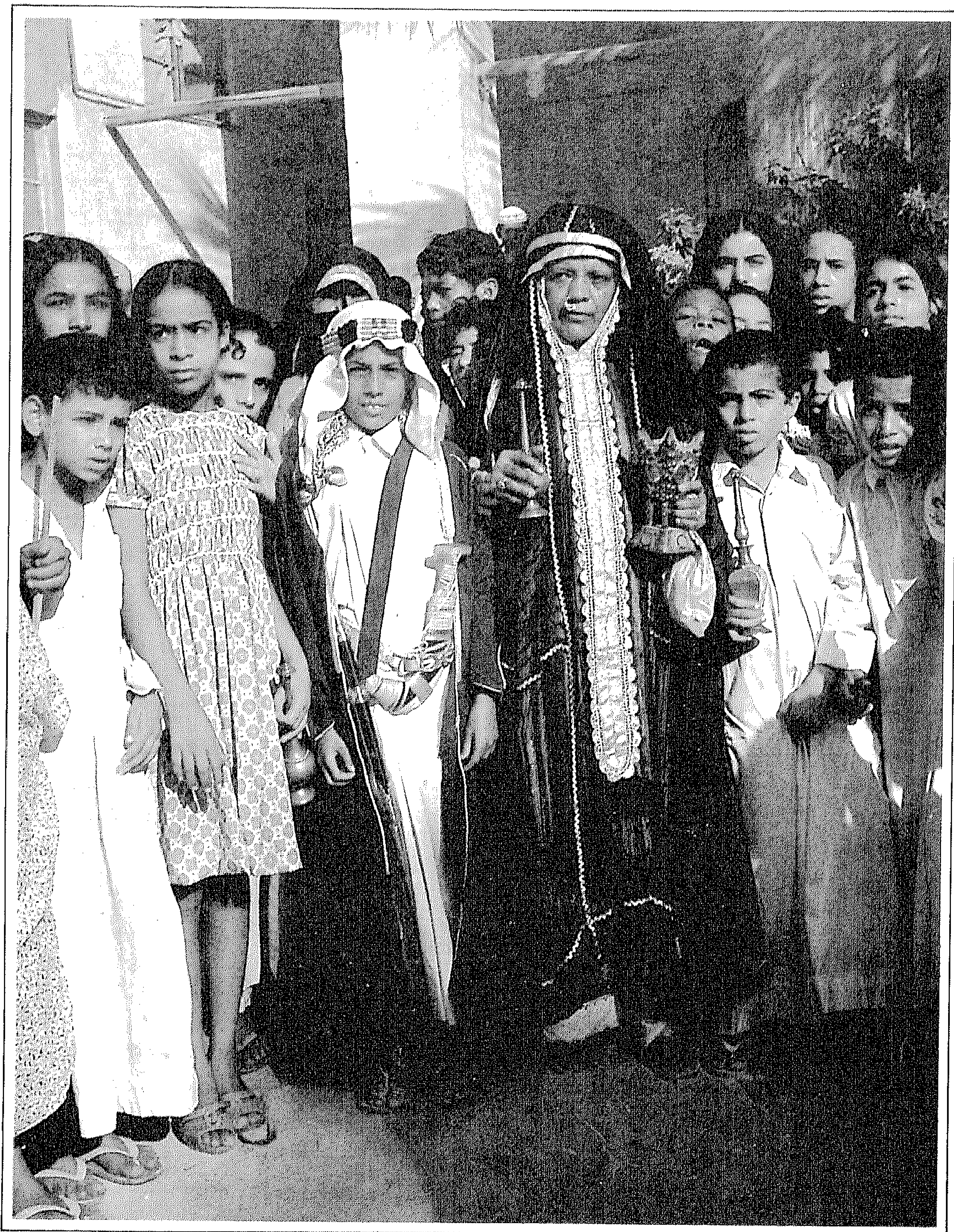
وأثناء الاستراحة قبل أذان الظهر يقدم **الكدوع** الذي تختلف مكوناته باختلاف المكانة المادية والاجتماعية والاقتصادية للأسرة ، **وتقدم الحلوى والرهش والنشاب والزلابيا والعسلية والبلاليط بالبيض والكيك والكعك العقيلي والخنفروش والخبيص والبثيث واللقيمات والساكو والكباب والقهوة والشاي** .

والتحميدات ـ في مختار الصحاح ـ أبلغ من الحمد ، والحمد أعم من الشكر ، والمُحَمَّد الذي كثرت خصاله المحمودة . وعندما سألنا المطوعين والمطوعات عن مصدر تأليف هذه التحميدات أو مؤلف الكلمات قال البعض منهم إنها تحفظ بالتعاقب دون الحاجة إلى تدوين ، وسمعناها عن طريق من علمونا ، وإنهم ينطقونها بالفطرة بلغتهم الملحونة كما حفظوها .

وهذه التحميدات على الطالب أن يحفظها عن ظهر قلب لأنها في اعتقادهم ضرورية ، ومن شأنها أن تهذب النفس وتصقلها ، وتثقف العقل وتنوره وتقوم اللسان وتصونه عن الخطأ في كتاب الله ، لذلك كان **الغزالي**(١٧) أكثر من صرح بجعل العلم والتعليم وسيلة لنشر الدين والفضيلة والأخلاق فإنه يؤدبه ويهذبه ويعلمه حسن الأخلاق ، ويقول : «على المعلم أن ينبه المتعلم بأن الغرض من طلب علوم الدين التقرب إلى الله دون الرياسة والمباهاة» .

الختمة بداية مرحلة جديدة

الصورة عن كتاب Bahrain Customs & people by: Dr. Jerry curtis



ومما كان ينشد في تلك المناسبة «التحميدة» :

الحمد لله الذي هدانا ... للدين والإسلام واجتبانا

سبحانه من خالق سبحانا ... بفضله علمنا القرآنا

نحمده وحقه أن يحمدا ... حمدًا كثيرًا ليس يحصى عددا

طول الليالي والزمان سرمدا ... نشهد بأن الله فردا واحدا

له العلى والفرد والعوائدا ... وأن رسوله النبي الأمجدا

الهاشمي المصطفى محمدا ... نسأل ربنا يمنحنا الإيمانا

ويرزقنا بمنّه غفرانا ... هو خالق الأشيا بلا مثال

وقدر الشهور بالهلالِ ... يا رب يا ذا الجود والجلال

كن غوثنا من نرفزة النيرانا ... يوم الوقوف الكل منا حائر

نقوم في عرق الحساب القاطر ... ينجي به المؤمن ويخزا الكافر

من وهج النار مع الدخانا ... فذلك يوم الحشر يوم صعبِ

ما ينفع المولود فيه والأب ... ما يلتجون الناس إلا بالنبيِ

محمد المبعوث من عدنانا ... يشفع لكل الخلق في الحساب

وترتجي أمته الثواب ... صلى عليه الله والأصحاب

ما غاب نجم في السما وبانا ... الحمد لله الذي تحمدا

حمدًا كثيرًا ليس يحصى عددا ... كلم موسى واصطفى محمدا

وأنزل القرآن نورًا وهدى ... على نبي اسمه محمدا

حج على بكر له مقلدا ... قلده الياقوت والزبرجدا

من فضة بيضا ومسك أسودا ... الحمد لله حميد الوالي

ذا المن والقدرة والجلال ... يا والدي انضروا بحالي

لقد أتتكم عصبة الرجال ... وبيضوا وجهي ببذل المال

ولوحنا يلمع كالهلال ... كمطلع الشمس على الجبال

سيروا على اسم الله ثم سيروا ... سيروا على الديباج والحرير

وهللوا بالواحدُ الكبيرُ ... إنه عالم بسركم خبيرُ

* * * *

الحمد لله حميد المبدي ... يسبح له طير السما والرعدِ

يأتيك طير من طيور الهندي ... مخضب الريش حسن النقدِ

يا سامع الأصوات فراج الكرب ... يا من بنوره على العرش (....)

ومنزل الوحي على خير العرب ... محمد قد هداه الله حقا (....)

هذا غلام قد قرا وقد كتب ... وقد تعلم الرسائل والخطب

فاطرح على اللوح دراهم وذهب ... ولا يكن طرحك همًّا وغضب

ولا تقصر بين عشر في القرب ... الله يعطي ثم يجزي ويهب

إني تعلمت الكتاب الأكبرا ... علمني معلم ما قصرا

ردّدني في درسه وكرى … حتى قرأت مثله كما قرا
جزاكم الله يا والدي الجنانا … وشيد الله لكم البنيانا
فالله يجزيك به إحسانا … في جنة الخلد مع الولدانا

* * * *

الحمد لله حميد المنعم … رب النبي الطاهر المكرم
ورب من طاف حول زمزم … وطاف سبعًا وسعى في الحرم
ويأذن الله لنا فنختم … ونختم القرآن نور الظلم
يا شيخنا هذا بنوك فاعلم … جئنا إليك في مسير المرهم
نطلب منك واجب المعلم … معلم القاري كثير الفهم
أقلما يرضى بنصف درهم … وثوب ديباج وثوب معلمي
وأنت يا أطا فنعم الوالدة … دامت عليك نعمة وفائدة
عسى نراك في الجنان قاعدة … قطا نساء المصطفى مشاهدة
ثم على حوض النبي الواردة … وأنت يا عما فنعم العمّا
كفاك ربي حسرة وغما … ولا يرباك في الزمان هما
بفضل طه واقتربت وعما … وأنت يا خالا فنعم الخال
أنت الذي تعطي جزيل المالي … والجد والجدة فلا تنساهما
فعنا ربي لكما جزاكما … فحامل القرآن حقًّا يكرما
ولا يهان قدره بل يحشما … أعط المعلم حقه عظيما
إنه بالمتعلمين رحيما … وأنتما يا معشر الصبيان(1)
اجتمعوا لطاعة الرحمن … اجتمعوا حتى نصلي كلنا
على النبي المصطفى بجمعنا … الحمد لله ختمًا وابتدا
ما فتح الزهر وما طاح الندى … ثم الصلاة على كل حاد .....
على الذي جاء بالعلى وبالهدى … الحمد لله الذي هدانا
من بعد ما كنا من العميانا … أول ما علمنا هجانا
علمنا الخط مع القرآنا … يضربنا بسوطه أحيانا
محمد على أمته رحيما … صلوا عليه وسلموا تسليما

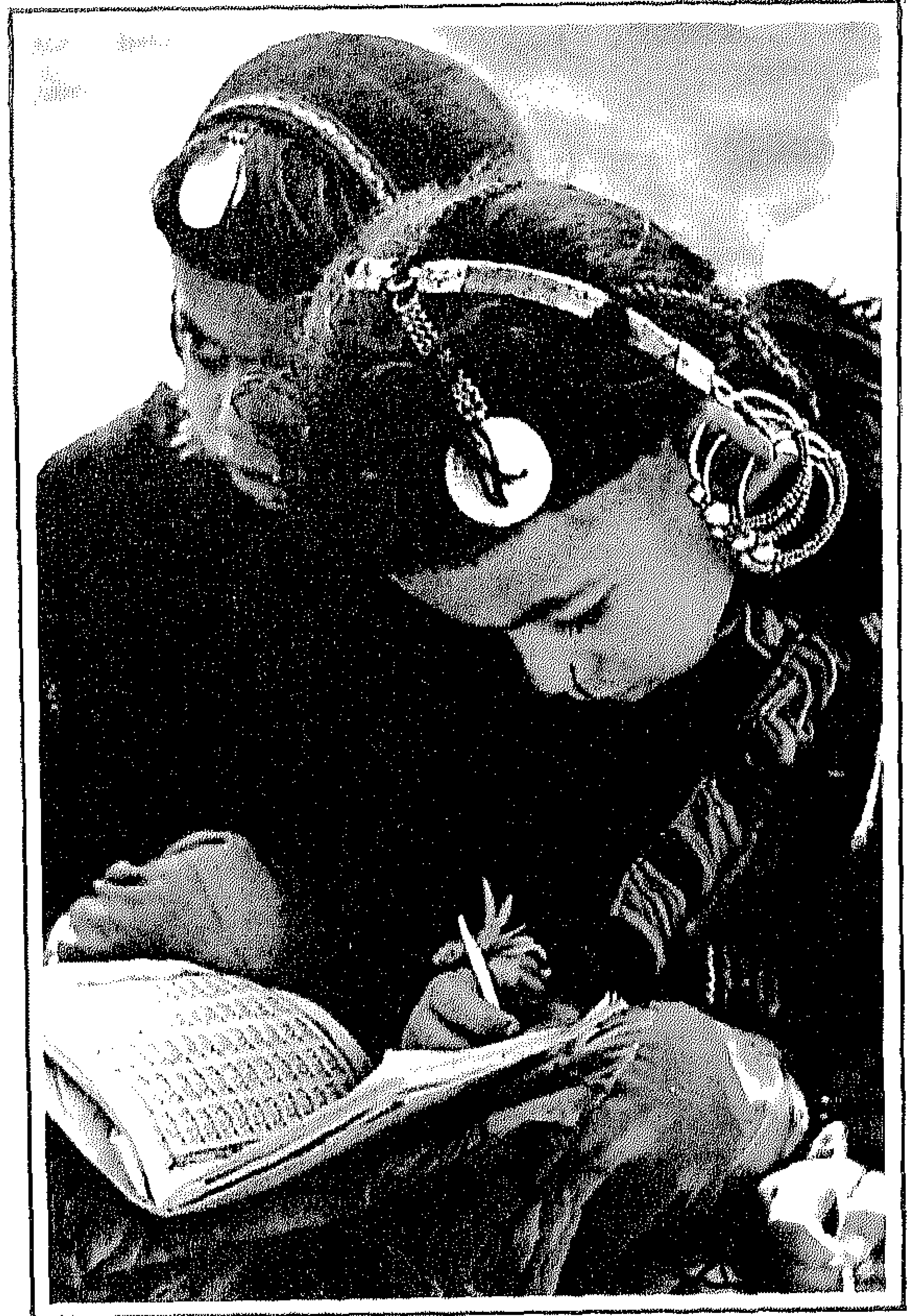
بعدها يواصل مرة ثانية السير والمرور على البيوت مع الاستمرار في القراءة من التحميدات ، ثم يرجع المطوع مع الأولاد مرة ثانية في فترة القيلولة ، وهي ما بين الظهر والعصر ، ويبدأ بتقديم الطعام ، فكان الأب دوماً يكرم ابنه أو ابنته ، إذ تقام الولائم الكبيرة من العيش واللحم والإدام ، وتطبخ قدور كثيرة ، وتعد **المضروبة باللحم أو الربيان وكذلك الهريس والصالونة أي المرق** .

وبعض العائلات المتوسطة الدخل تقدم القهوة والشاي والرطب أو التمر ، وبعدها يقدم **عيش مموش بالربيان أو البريش بالربيان أو السمك** ، وأثناء الولائم التي كانت تقام حسب العرف والتقاليد المرعية يتناول الأطفال الطعام بعد المطوعة ، وتطلب أم البنت من الأطفال أن يأخذوا معهم حصة من الطعام ليقدموها للأهل الذين لم يتمكنوا من الحضور إعلانًا عن أن هذه الفتاة ختمت القرآن .

أما الصورة الثانية تجاه هذا الاحتفال وهي عدم رغبة بعض العائلات بالموافقة على السير مع أبنائها ، فلاعتبارات منها :
١ - بعض العائلات تطلب من المطوعة أن تنحصر في الطواف في حدود ضيقة جدًّا والمرور على كذا بيت .
٢ - بعض العائلات تخاف على البنت أن يشاهدها الرجال ويخطبوها .



العدد الحادي عشر ، يوليو ١٩٨٨



المطوع معروف في كل البلاد العربية والإسلامية وإن اختلفت التسميات

بسم الله الرحمن الرحيم وبه نستعين
تمسّا يا معلم بالسعادة وامرنا بأمرك للرواحي
وسيروا سالمين من الرزايا واتونا الغداة من الصباحي
والا سوف اضربكم سوطا يولمكم ولا عندي مزاحي
وان المعلم قد درسنا وتممنا الدراسة بالنجاحي
وتضربنا ولا في الضرب عيب فان الضرب اخو صلاحي
صلاحا دائما لا زال فيه الى قاري القران مع النجاحي
وحقك يا معلم ما لعبنا ولا كنا نسرح في البراحي
أعلمكم من لا زال ساهٍ عن النسيان وافعال القباحي
وان الضرب يوجعكم كبيرا وبعد الضرب تلقون الصلاحي
وعلى الصبح ياتي عن قريب لاضربكم بصوتي والكفاحي
جميعنا اتانا ديكم صباحا تنادي الغائبين من صباحي
جميعنا تقول لكم تعالوا بليل قبل ان ياتي الصباحي
ومن ياتي مصيف سوف يلقى من الضرب اللوم والقباحي

التمسايا بخط المطوع

كان المبلغ - أي رسوم الكتّاب - رمزيًا ، وقد لا يستطيع المرء أن يقطع بالقول إن المبالغ كانت رمزية إذا ما ألم بمستوى المعيشة حينذاك ، ووقف على مصادر الدخل المحدودة ، لكن من ينتوي المقارنة غير الواردة بالطبع بين اليوم والأمس فإنه لا شك سوف يقول برمزية ذلك المبلغ الزهيد جدًا ، خاصة وأن المشتغلين بمهنة الكتاتيب كالمطوع مثلًا لا يمكنه العمل في أية مهنة أخرى ، بل يكون وقفاً على هذه المهنة بسبب ضرورة وجوده في الصباح والمساء مع طلابه ، وكذلك المطوعة فهي إما أن تكون زوجة وربة بيت أو أن تكون مطلقة أو أرملة ، ومزاولتها لمهنة المطوعة تأتي كمصدر للارتزاق ، وبعضهن كن يزاولن هذه المهنة لقضاء وقت الفراغ في غياب الزوج (البحار مثلًا) لمدد قد تطول عدة أشهر ، هذا بالإضافة إلى اعتباره مصدرًا لدخل بسيط تساعد عن طريقه زوجها المكدود . وبعض المطاوعة كان لا يطلب أجرًا على ما يقوم به تجاه أبناء المنطقة إذ كان يعتبر قيامه بمثل هذه المهنة أو المهمة غير البسيطة واجبًا دينيًا لا يبتغي من ورائه سوى وجه ربه .

ويبدو أن الضرورات العملية اضطرت أهل الخليج لتجاوز هذا المبدأ فيما بعد عندما خطا التعليم النظامي الحديث أولى خطواته ، وتم بناء أول صرح من صروح المعرفة ، وهي مدرسة **الهداية الخلقية** بمنطقة المحرق في عام ١٩١٩م .

مراجع البحث

١ ـ لابن عساكر ، باستناد إلى مخطوط تاريخ مدينة دمشق ٤٩٩ ـ ٥٧١هـ ، ١١٠٥ ـ ١١٧٦م (تحقيق د . ملكة أبيض) كتاب التربية والثقافة العربية الإسلامية في الشام والجزيرة خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة ـ دار العلم للملايين ـ الطبعة الأولى ـ أغسطس ١٩٨٠م ص : ٢٥٩ / ص : ٢٦١ .
٢ ـ أمين مصطفى ـ تاريخ التربية ـ مطبعة المعارف بمصر ـ الطبعة لغاية ١٩٢٦م .
٣ ـ الغزالي ـ كتاب تهذيب الأخلاق ص : ٢٠ ، كتاب إحياء علوم الدين .
٤ ـ ابن خلدون ـ عبدالرحمن ـ مقدمة ابن خلدون .
٥ ـ ابن عساكر ـ ترجمة : أدهم وبن محرز ـ وهو أول طفل ولد للمسلمين بحمص ، وأول صبي مسلم التحق بالكتاتيب ـ ج : ٢ .
٦ ـ البلاذري ـ للإمام أبي الحسن ـ فتوح البلدان ـ منشورات دار ومكتبة الهلال ببيروت ص : ١٩٣ .
٧ ـ تاريخ التعليم ـ ابن عساكر ـ ج : ٩ ـ ترجمة هجيمة بنت حيي أم الدرداء .
٨ ـ الأندلسي ـ أبو عبدالله ـ العقد الفريد ج : ٨ ـ ص : ٥٧ .
٩ ـ المصدر نفسه ـ ترجمة عمر بن عبد العزيز ـ ج : ١٣ .
١٠ـ الأندلسي ـ ابن عبد ربه ـ العقد الفريد ـ ج : ٥ ـ ص : ١٦٠ ـ ١٦١ .
١١ـ المصدر نفسه ج : ٥ ـ ص : ١٦١ .
١٢ـ المصدر نفسه ج : ١٩ ، كتاب التربية والثقافة العربية الإسلامية .
١٣ـ الأندلسي ـ ابن عبد ربه ـ ج : ٥ ـ ص : ١٦١ .
١٤ـ ابن جماعة ـ بدر الدين ـ ٦٣٩هـ ـ ٧٣٣هـ ـ كتاب فن التعليم (تحقيق د . حسن إبراهيم عبد العال ـ مكتب التربية العربي لدول الخليج ـ ص ١٦٧ ـ سنة ١٩٨٥م .
١٥ـ تطور التعليم في الإمارات العربية المتحدة ـ حلقات العدد ١٦٢٦ ـ لسنة ١٩٨٣م ـ ٢٥ سبتمبر ـ ص : ١١ ، جريدة الخليج .
١٦ـ د . الأنصاري ، محمد جابر ـ لمحات من الخليج ، ص : ٩٨ ، توزيع الشركة العربية للوكالات والتوزيع البحرينية .
١٧ـ الغزالي ـ أبو حامد ـ الإحياء ـ كتاب العلم ـ ج : ٣ .

* البطاقة : كانت المواد التموينية خلال الحرب العالمية الثانية توزع بالبطاقات * البريش : الجريش ـ جريش القمح .

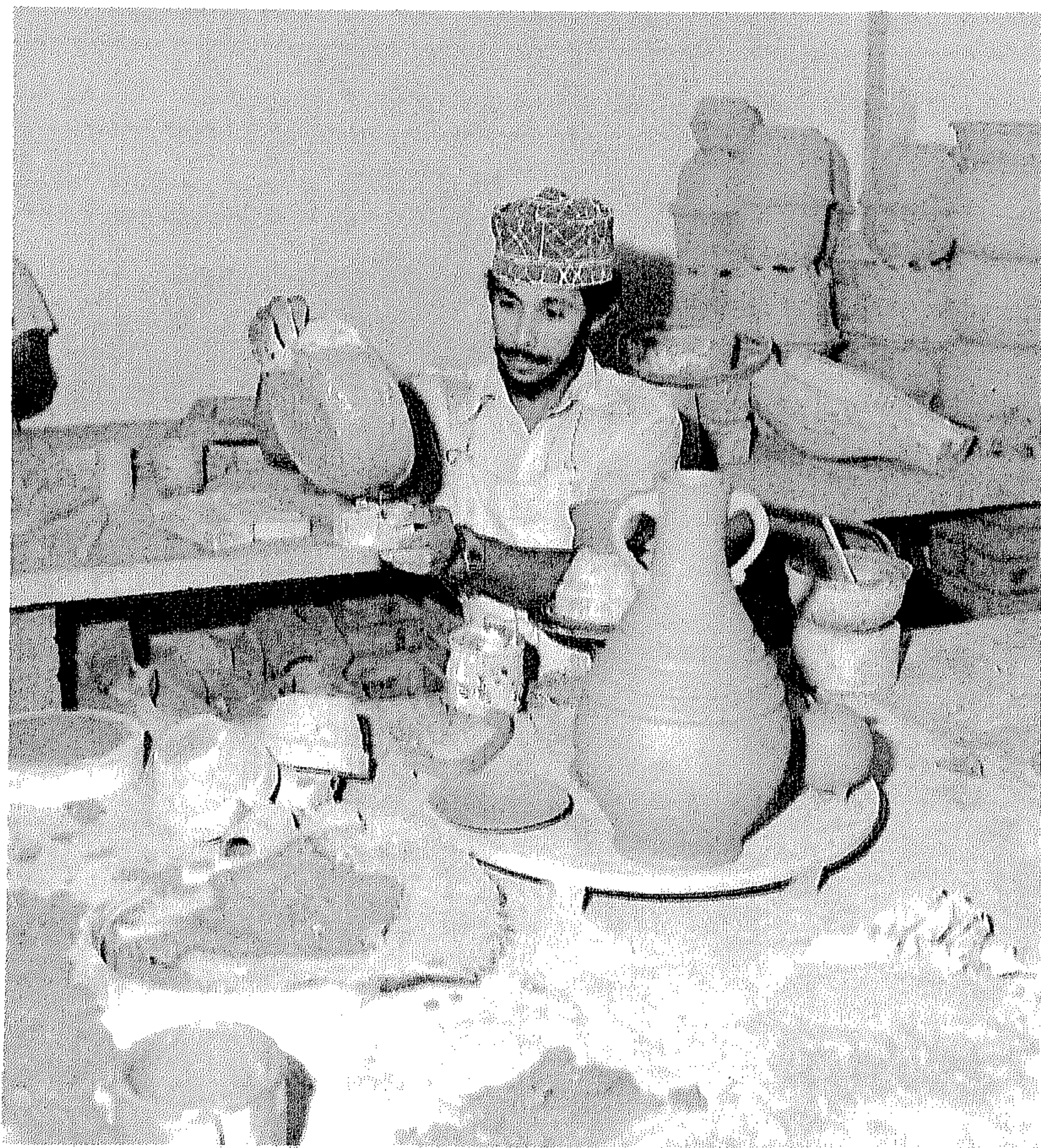
إنني مدينة بالشكر العميق لهؤلاء الأفاضل :

- الأستاذ عبدالرحيم روزبة .
- الشيخ محمد حميد المدرس بالجمعية الإسلامية .
- الشيخ محمد المطوع المدرس بالمعهد الديني .
- الشيخ محمد يعقوب الحجازي .
- قاسم محمد قاسم الغانم ـ من المدرسين القدماء ، ويعمل حاليًا في المحكمة ـ وزارة العدل .
- عبدالله أحمد الجودر صاحب المكتبة العصرية .
- إبراهيم الضاعن .
- ملا راشد بن محمد .
- محمد بن أحمد الحمدي ـ مطوع حاليًا .
- المطوع عيسى بن إبراهيم ـ البستين .
- المطوعة أمينة بنت زايد ـ الحد ، ٧٦ ـ ٧٧ كانت مطوعة .
- حصة الباز ـ المحرق ، حتى عام ٧٦ ـ ٧٧ .
- فاطمة جاسم ملا عيسى ـ المحرق .




محمد سعيد البلوشي

صناعة الفخار
في سلطنة عُمان



■ ■ صناعة الفخار من الحرف التقليدية التي اهتم بها العمانيون منذ القدم . والتنقيبات الأثرية التي أجريت في كل من بات ، والعرجا ، ووادي سمد أثبتت أن صناعة الفخار كانت منتشرة في عُمان خلال الألف الرابع قبل الميلاد ، والموجودات الفخارية الأثرية تفوق غيرها من المواد المكتشفة في المواقع الأثرية . وقد استخدم الفخار خلال تلك الحقبة التاريخية البعيدة في الطقوس الدينيـة القديمة لتقديم القرابين من الطعام والشراب ووضعه في القبور . وتأثر الفخار العُماني منذ القدم بالمناطق الفخارية القريبة وهي جنوبي الخليج وجنوبي إيران وبلاد ما بين النهرين.

من أهم الأسباب التي ساعدت على اهتمام العُمانيين بصناعة الفخار وجود الطينة (المدر) الصالحة للصناعة ، واحتياج الناس إلى الأواني الفخارية ، كما لاحظنا أنه كان يوجد في بهلاء قبل دخول الأواني الحديثة الصنع (الزجاجية والمعدنية) ٢٢ مصنعًا لصناعة الفخار ، أما اليوم فقد قل عدد المصانع إلى ستة أو أقل . ■ ■

مصانع الفخار في سلطنة عُمان :

لقد كانت المصانع ـ أو ورش صناعة الفخار ـ في سلطنة عُمان غرفاً صغيرة مربعة أو مستطيلة الشكل ، يوضع الدولاب في زاوية تكون قريبة من المدخل أو في مواجهته أو بالقرب منه ، وذلك لدخول النور ، والسبب في ذلك هو عدم وجود نوافذ في الورشة .

غالبيـة الورش القـديمـة الموجودة في بهلاء كانت في نفس بيت الحرفي الذي يتكون عادة من طابقين ، الطابق الأسفل يكون ورشة لصناعة الفخار ، والطابق العلوي للسكن .

والحـرفيون الذين تتكون بيوتهم من طابق واحد تأخذ الورشة جزءًا من البيت والفرن يكون في حوش البيت . وحاليًا فإن الورش أو المصـانـع في هذه المنطقة توجد في أرض زراعية . ومن المهم وجود مصـدر قريب للماء وذلك للاستفادة منه في عملية إعداد وتحضير الطين للصناعة . ويوفر وجود المصنع في مثل هذه المناطق مادة الوقود التي تستخدم في عملية الحرق وهي حطب الأشجار أو جذوع النخيل .

ومبنى المصنـع الموجـود حاليًـا في بهـلاء مكـون من غرفتـين متلاصقتين ، واحدة مربعة الشكل قديمة البناء ، تم بناؤها بواسطة الطين والطوب وجـذوع أشجـار النخيل والسعف ، وفيه ثلاثة من الدواليب يستخـدم اثنان منها لصنع الأشكال الفخارية الصغيرة والمتـوسـطة الحجم . أمـا القسم الثـاني فمخزن لوضـع الأواني الفخارية الجاهزة قبل نقلها إلى السوق .

والجـزء الآخر من المصنع غرفة مستطيلة الشكل ومبنية بمواد أسمنتيـة ، ويـوجد بها ثلاثة دواليب حديثة الصنع تدار بواسطة الكهـربـاء ، وثمـانيـة دواليب قديمـة الصنع تدار يدويًا لصناعة الأشكال الكبيرة .

أما المداخل في الورشة فخمسة : بابان متقابلان في الغرفة المربعة القديمة ، وثلاثة أبواب في الورشة الحديثة الصنع .

الوظائف الأساسية في الورشة :

في السـابق كان الحرفي (الفخاري) يقوم بكل العمل في الورشة (الجلب والإعـداد والتحضـير ، والصنـع ، والتوليف ، والحرق) .

وبعد أن زادت كثافة العمل احتاج الحرفي لمن يساعده حتى يتمكن من تلبية الطلبات وزيادة الإنتاجية ، فأصبح العمل بالورشة يقوم به أكثر من شخص ، وأدى ذلك إلى توزيع العمل وفقًا لكل مرحلة ، وأصبح هناك نوع من التخصص في العمل . وأهم الوظائف الموجودة حاليًا في الورش هي :

١ - **الصانع** : وهو الحرفي الذي يقوم بصنع الفخار .

٢ - **المولف أو المشطب** : العامل الذي يتدرب على الصناعة ولا يتقنها ، فيقوم بعمل الأشياء البسيطة مثل «التوليف» و «التشطيب» النهائي للإناء .

٣ - **المساعد** : الذي يقوم بتجهيز الطين وتحضيره ، ويساعد في نقل الأواني وصفّها داخل الورشة ، والفرن عند الحرق .

أنواع الطين المستخدم :

يوجد ٣ أنواع من الطين المستخدم في صناعة الفخار في بهلاء .

١ - **الطين الأحمر** :

جبلي يتم جلبه من أعالي الجبال في منطقة تسمى (الحمراء العبرية) ، بعد ما تحفر حفرة تصل إلى ٣ أو ٤ أمتار . وهذا النوع من الطين أكثر الأنواع استخدامًا في صناعة الفخار ، وتصنع منه أواني الطبخ (دلة القهوة ، الفنجان ، القدر «البرمة» ، الصحن ، المعجنة ، التنور) .

٢ - **الطين الأبيض** :

يتم جلبه من التلال المحيطة ببهلاء قرب الأراضي الزراعية بعد أن يحفر له ما يشبه الكهف تحت الأراضي الزراعية ويستخرج منها . ويتميز هذا النوع بأنه قوي ، ويساعد في صلابة الأواني وتماسكها ومقاومتها للحرارة عند الحرق .

٣ - **الطين الأخضر** :

يميل إلى اللون الأبيض ، ويجلب من نفس مكان الطين الأبيض ، وهو قليل الاستعمال لأنه نادر الوجود ، وهذا النوع يخلط مع النوعين السابقين للحصول على الطين الأصفر .

طريقة إعداد الطين :

بعد جلب الطين من مكان وجوده بواسطة الدواب (حاليًا ينقل بالسيارة) إلى الورشة ، يعمل على ضربه بواسطة عصا (القصار) وذلك لتنعيمه مما يساعد على نخله ، وبعد ذلك يكون جاهزًا لعملية الإعداد .

وتتم العملية في بركة دائرية الشكل نصف قطرها متر ونصف ، بجوارها ثلاث برك مستطيلة الشكل ، ويتم وضع ٣٥ «جفيرًا» من الطين الأحمر و ٦٥ من الطين الأبيض والأخضر . ويصب عليها الماء ثم يترك لمدة ساعتين . وبعدها يأتي العمال وينزلون إلى داخل البركة الدائرية التي بها الماء والطين لعملية الخلط واستخراج الشوائب من الطين بواسطة (**المشخال**) . وعند التأكد من عُدم وجود أي شوائب في الطين يتم وضع (**المصفاة**) على فتحة في البركة يتم توزيع ما بها على البرك الثلاث الأخرى . وتتصل البرك الثلاث بواسطة فتحات مع بعضها ، ويترك الطين حتى يتماسك ، ثم يأخذ الصانع منه ما يريد .

الأدوات المستعملة في صناعة الفخار :

١ - **الدولاب** :

ويتكون من قطعة أسطوانية من الحجر أو الخشب تسمى «**الرأس**» ويثبت هذا القرص الأسطواني على عمود خشبي أو حديدي (حديثًا) مخروطي الأطراف . ويثبت في أسفل العمود قرص أسطواني آخر يسمى «**الطاق**» وهو قطعة من الرخام تثبت على العمود بواسطة مسمار من الأسفل . ورأس العمود المخروطي من الجهة الثانية يوضع في حفرة لتسُهل عملية الدوران .

ويثبت العمود في مكان العمل بواسطة خشبة يربط فيها بقطعة من الجلد ، ويستخدم الزيت لتسهيل حركة دوران الرأس .

ويستخدم الصانع في بهلاء نوعين من الدواليب ، الدولاب الأول ، ويتم صناعة الأواني الصغيرة عليه (مبين بالرسم «١») ، والدولاب الثاني ويستخدم لصناعة النماذج الكبيرة مثل **التنور والحرس** ، (مبين بالرسم «٢») .

٢ - **المزخرف** :

قطعة من مشط له ثلاثة أسنان ، ويستخدم في عمل الزخارف والأشكال الهندسية على الإناء .

٣ - **الخيط (المقطع)** :

خيط بطول ٣٠ سم تربط في طرفيه قطعتان من الخشب بطول ٦



سم ، ويستعمل لقطع الأواني المنتهى من صناعتها عن رأس الدولاب .

٤ ـ قطعتان من الخشب طول كل واحدة منهما ٢٥ سم أو ٢٠ سم وتستخدمان لإعطاء الشكل النهائي ، وترتيب الزوايا ، وقطع الزوائد من الإناء .

٥ ـ اللــوح :
قطعة من الخشب دائرية الشكل نصف قطرها ٢٥ سم توضع فوق الدولاب عندما يراد صناعة إناء كبير مثل **التنور أو الخرس** إذا كان رأس الدولاب صغيرًا .

٦ ـ البكرة :
مصنوعة من الخشب طولها ٢٠ سم ، أسطوانية الشكل ، توضع على رأس الدولاب ، وتستخدم في عملية **التوليف** .

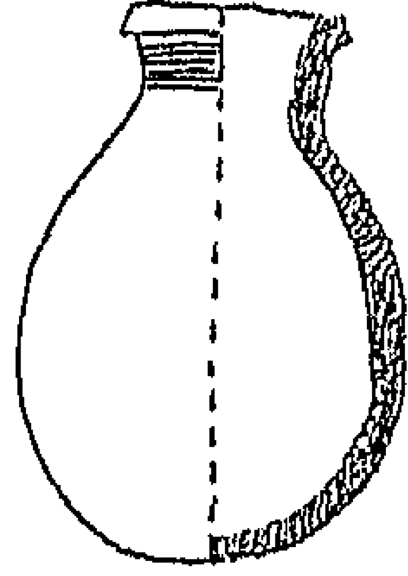
٧ ـ القصار أو المطرقة :
قطعة مربعة أو مستطيلة مصنوعة من الخشب بطول (١٥ سم × ٥سم) ، لها مقبض ، وتستخدم في تكسير الطين والقطع الفخارية غير الصالحة ، ولضرب الخميرة .

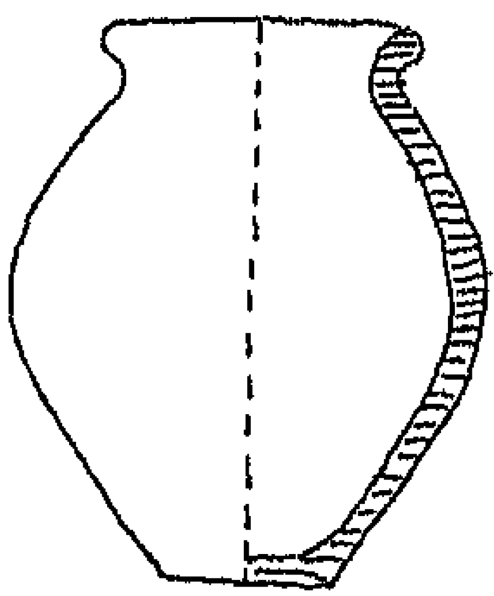
٨ ـ المشخال :
علبة فارغة من علب زيت السيارات ، وتستخدم في عملية تنقية الطين من الشوائب في البركة عند إعداد الطين لتخميره .

٩ ـ المصفاة :
قطعة من الخشب مستطيلة الشكل قياسها ٦٠ سم × ٣٠ سم وعليها شبك ، وتستخدم في نخل الطين وتنقيته في البركة .

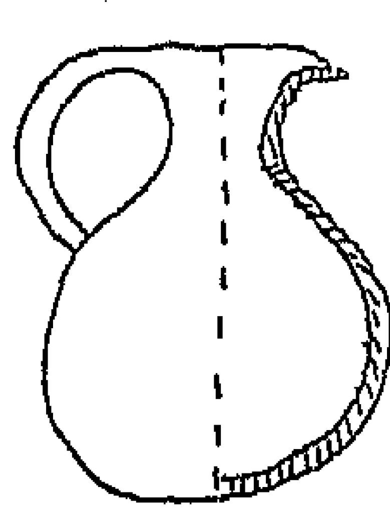
١٠ـ الطشت :
وعـاء بلاستيكي يستخـدمـه الفخاري لوضع الماء فيه ، وذلك لاستخـدام المـاء في عمليـة تليين وتسهيل حركة يده حول القطعة الطينية المراد تشكيلها .

ومن الأشياء التي يستخدمها كذلك **الجفير والعتلة** (الشيول) في عملية جلب وحمل الطين .

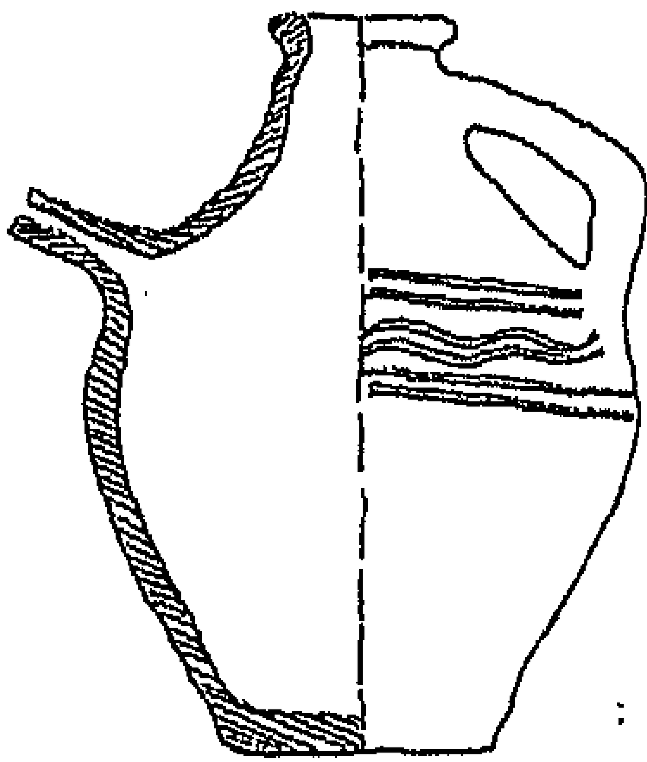




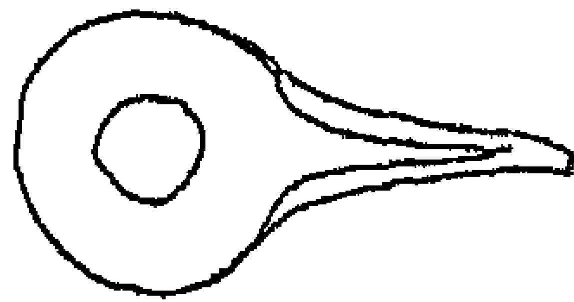
قـدر

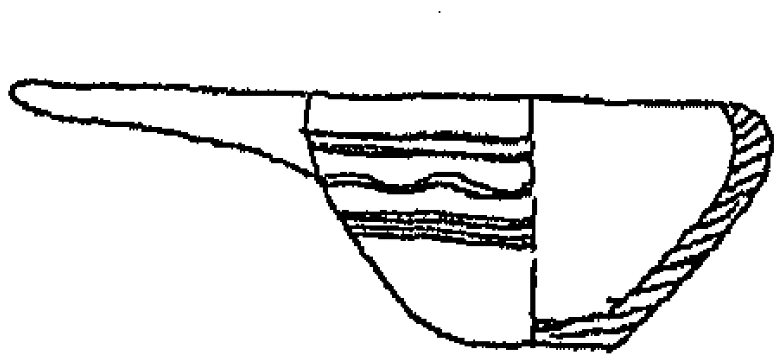


دلة القهوة :

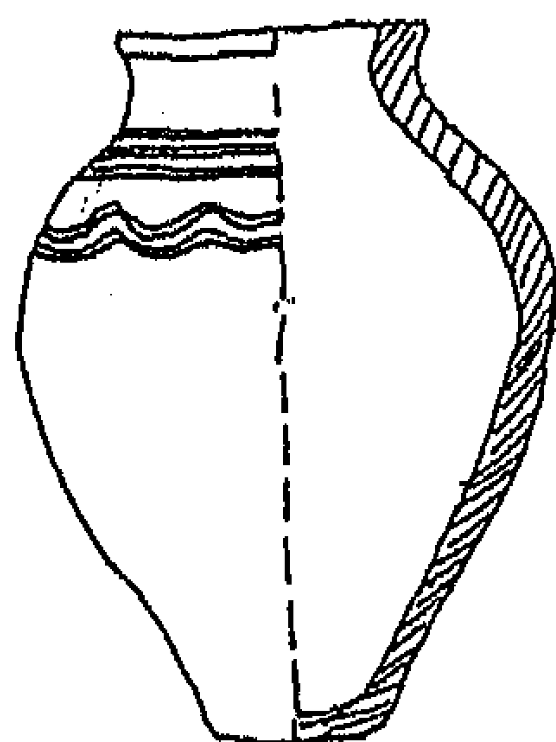


إبريق :

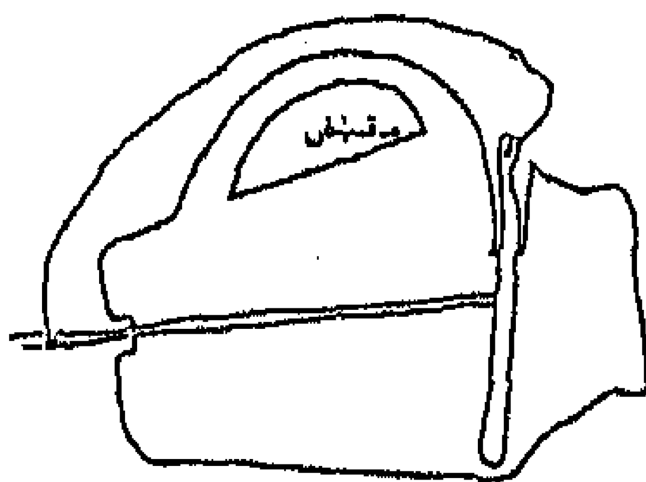




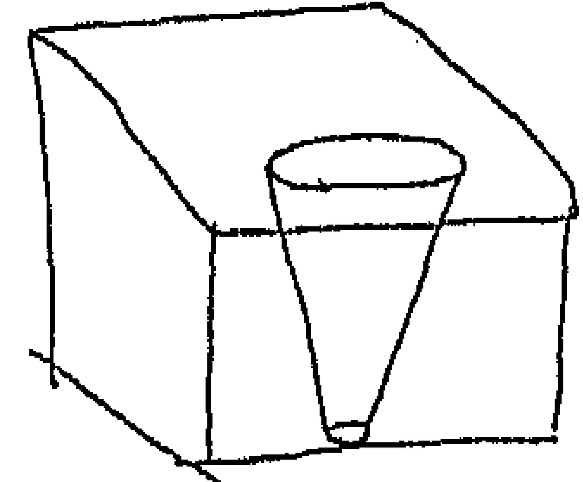
وعاء توضع فيه فناجين القهوة عند تقديمها للضيوف .



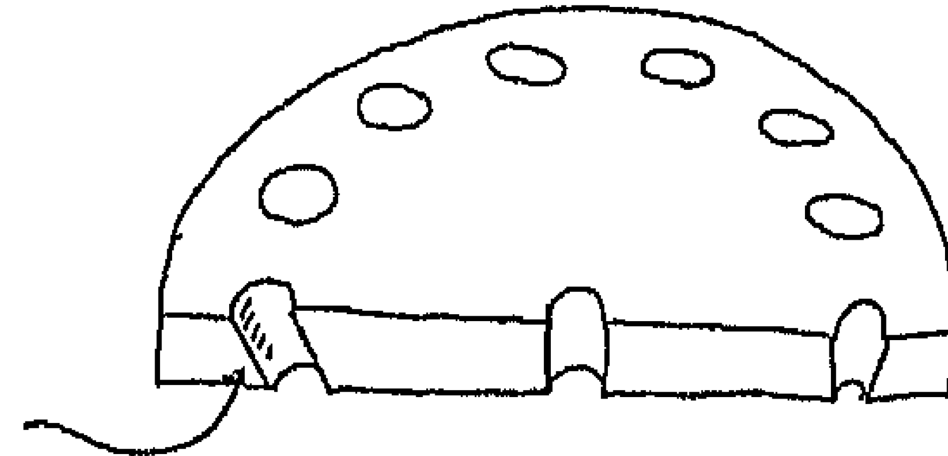
ملة



مكيدة الفار



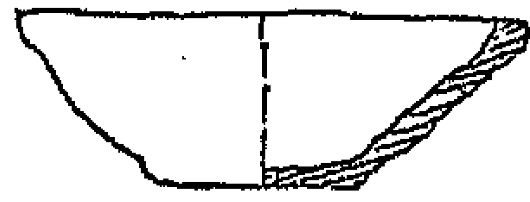
الموقد مرتب من الداخل كأنه عين فرن عادي

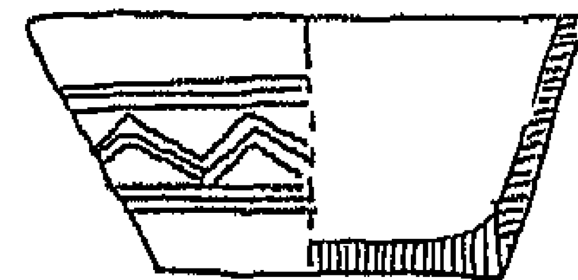


رسم توضيحي لخارج اللهب داخل الفرن

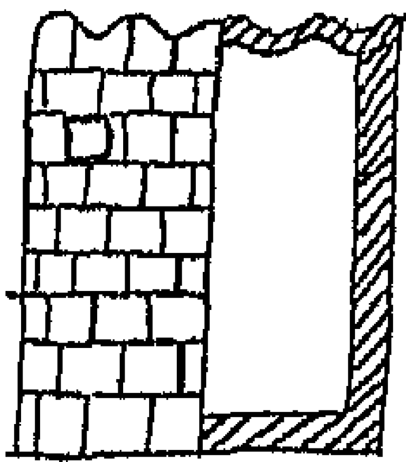


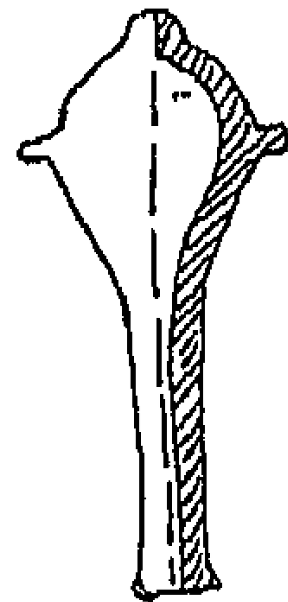
صحن



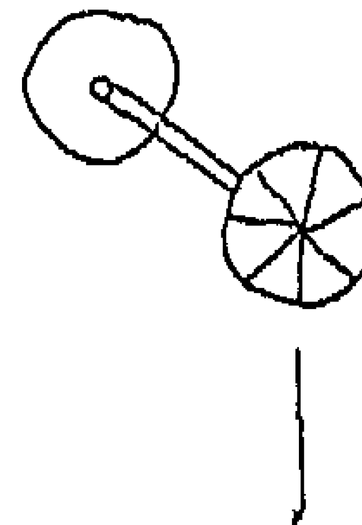


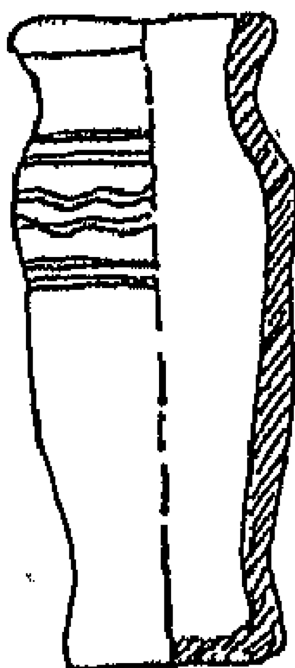
حالول : ويستخدم للزراعة.

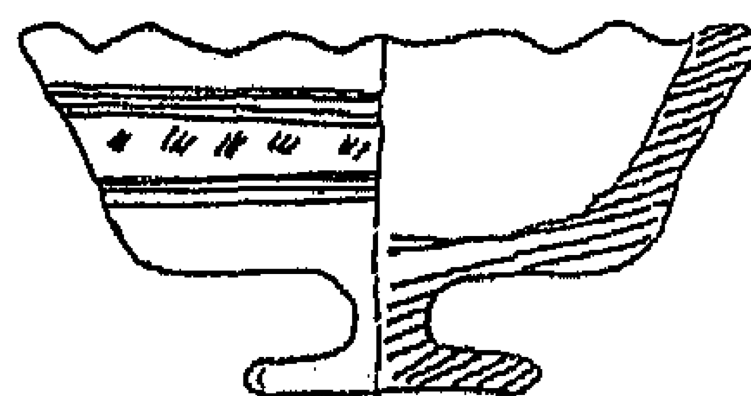




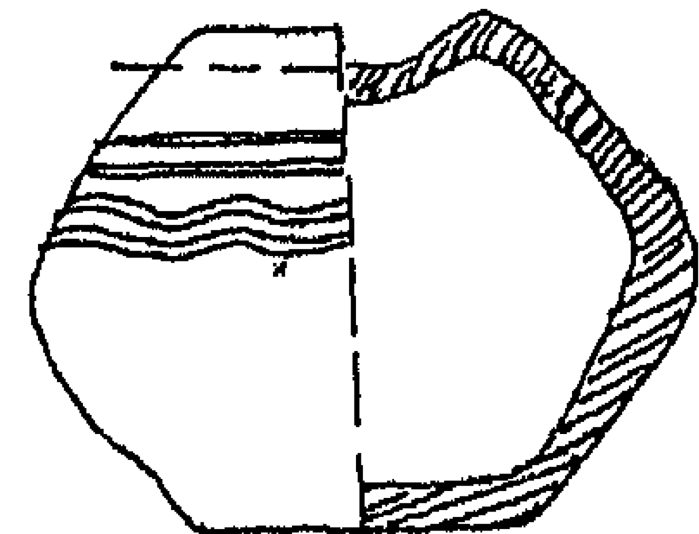




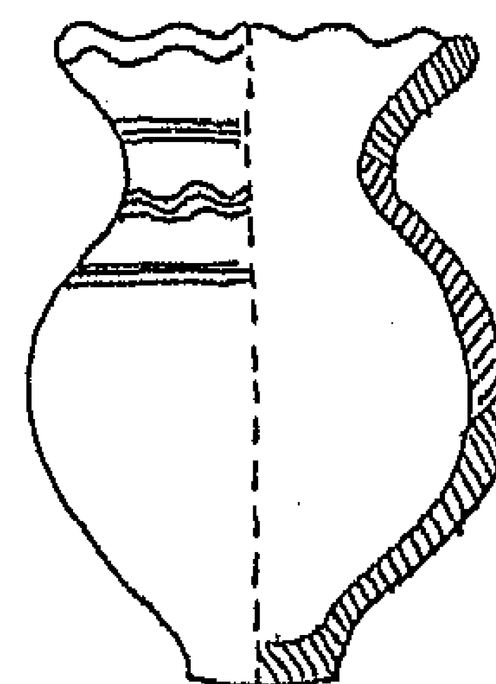


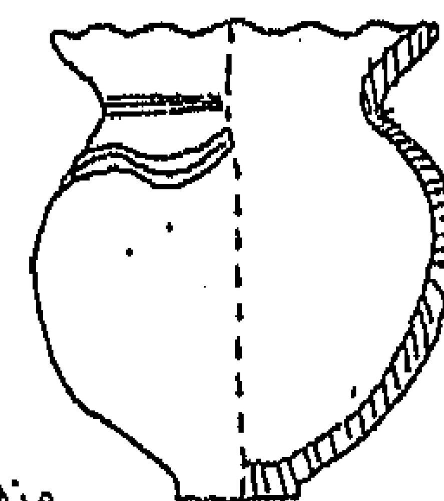


- نماذج لبعض الأشياء التي تستخدم للزينة ويقوم الفخاري بصنعها حسب طلب الزبائن.

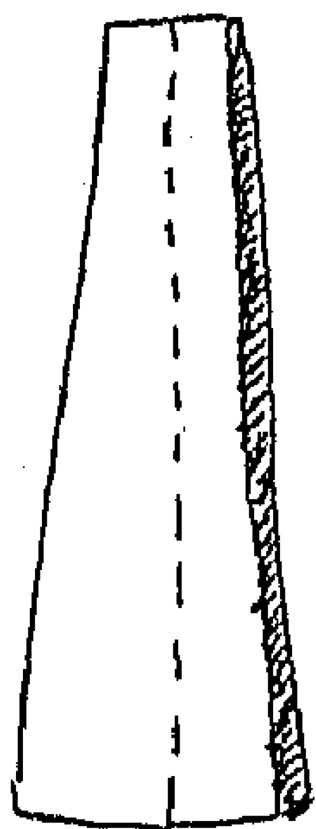


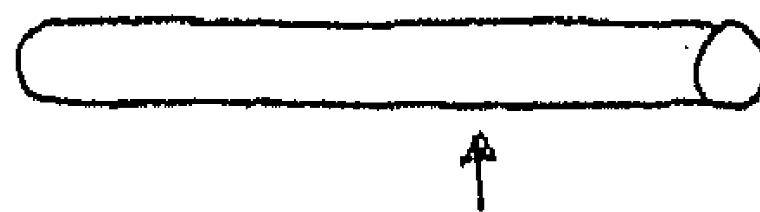
منفضة سجائر وهي حديثة ولم تكن معروفة في السابق

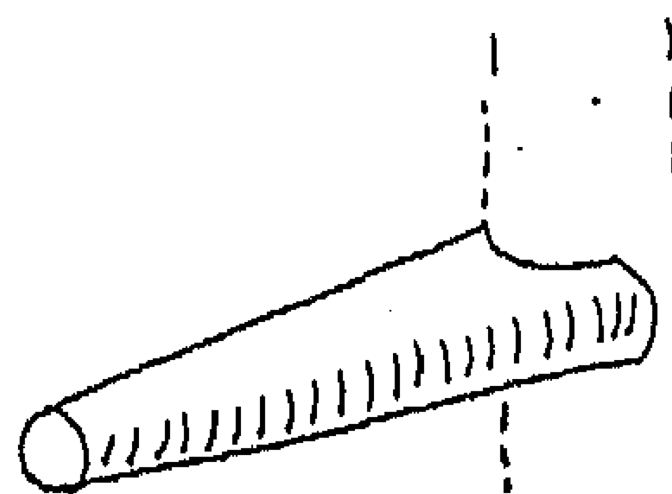




مزهرية







مرزام



طريقة الصنع :

يقوم الحرفي بصناعة الأواني الفخارية بأحجام وأشكال مختلفة حسب الحاجة إليها ووظيفة استخدامها ، وفي حالة صناعة القطع أو الأشكال الصغيرة يأخذ كمية من الطين بطول ٣٠ سم ، ويضعها على رأس الدولاب ، وعندما يحرك الدولاب برجله يبدأ بتحريك يديه على جوانب الطين طلوعًا ونزولاً . وعندها يقوم بالتشكيل في الطين ليأخذ شكل الإناء المراد صناعته بالظهور ، وفي كل مرة يبلل يده بالماء لتسهل عملية التشكيل للطين . وعند الانتهاء يقطع قاعدة الإناء عن رأس الدولاب بواسطة الخيط .

أما صناعة الأشكال الكبيرة فإنها تختلف في طريقة الصنع والدولاب المستخدم كذلك . حيث يعمل الحرفي قاعدة دائرية الشكل نصف قطرها ١٠ سم توضع على رأس الدولاب ، وبعد ذلك يقطع الطين على شكل حبال تلف على القاعدة بشكل دائري ، وبعد ما يلف حوالي ستة أو سبعة يتوقف ويبدأ في ترتيب هذه الحبال ، ثم تترك فترة لتجف وبعد ذلك تضاف كمية من الطين وبنفس الطريقة السابقة حتى ينتهي الحرفي . وفي كل فترة يتوقف لتجف المرحلة السابقة ثم يضيف عليها . وعندما ينتهي الحرفي من الزخرفة يلف الإناء بواسطة حبل ، ثم يتركه ليجف على رأس الدولاب ، وهذه الطريقة يستخدمها الحرفي في صنع التنور والخرس .

أما في بهلاء حاليًا فإن الفخاري يستخدم الدولاب الكهربائي في الصناعة لأنه أسهل وأسرع . وتتم صناعة كل الأشكال الصغيرة والمتوسطة به . أما الأشكال الكبيرة مثل التنور والخرس فلا يزال الحرفي يستخدم الدولاب القديم الذي يدار يدويًا ، والسبب في ذلك أن عملية صناعة الخرس والتنور لا تتم مرة واحدة بل هي على مراحل ، والسبب الآخر هو كبر حجم الإناء بحيث لا يستطيع رأس الدولاب الكهربائي حمله .

التوليف والتشطيب :

وهي عملية نهائية تأتي آخر الأمر ، فبعد التشكيل النهائي للأواني الفخارية تترك لتجف ثم بعد ذلك يعاد توليفها وتشطيبها على الدولاب لقطع الزوائد ، وتستخدم في ذلك سكين خاصة للتوليف ، وتتم هذه العملية قبل الإدخال في الفرن .

الفرن ، وطريقة بنائه ، وعملية الحرق :

بناء الفرن يتكون من غرفتين إحداهما تعلو الأخرى ، ويتم البناء بواسطة الطين ، وطريقة البناء هي :

تعدّ القاعدة أولاً ، وذلك بحفر حفرة في الأرض عمقها عشرة أقدام وارتفاعها أربعة أقدام ، ثم يبنى بيت النار في الأسفل ، ويكون محيطه من اثني عشر إلى أربعة عشر قدمًا في الفرن . وبيت الحرق محيطه من الداخل أربعة عشر قدمًا . ويوجد حاجز طيني بين بيت الحرق وبيت النار ، وبالحاجز عدد من الفتحات طولها حوالي نصف قدم وتكون الفتحة من الأسفل ضيقة ، وواسعة من الأعلى . وتستغرق عملية الانتهاء من البناء ثلاثة أشهر .

طريقة الحرق :

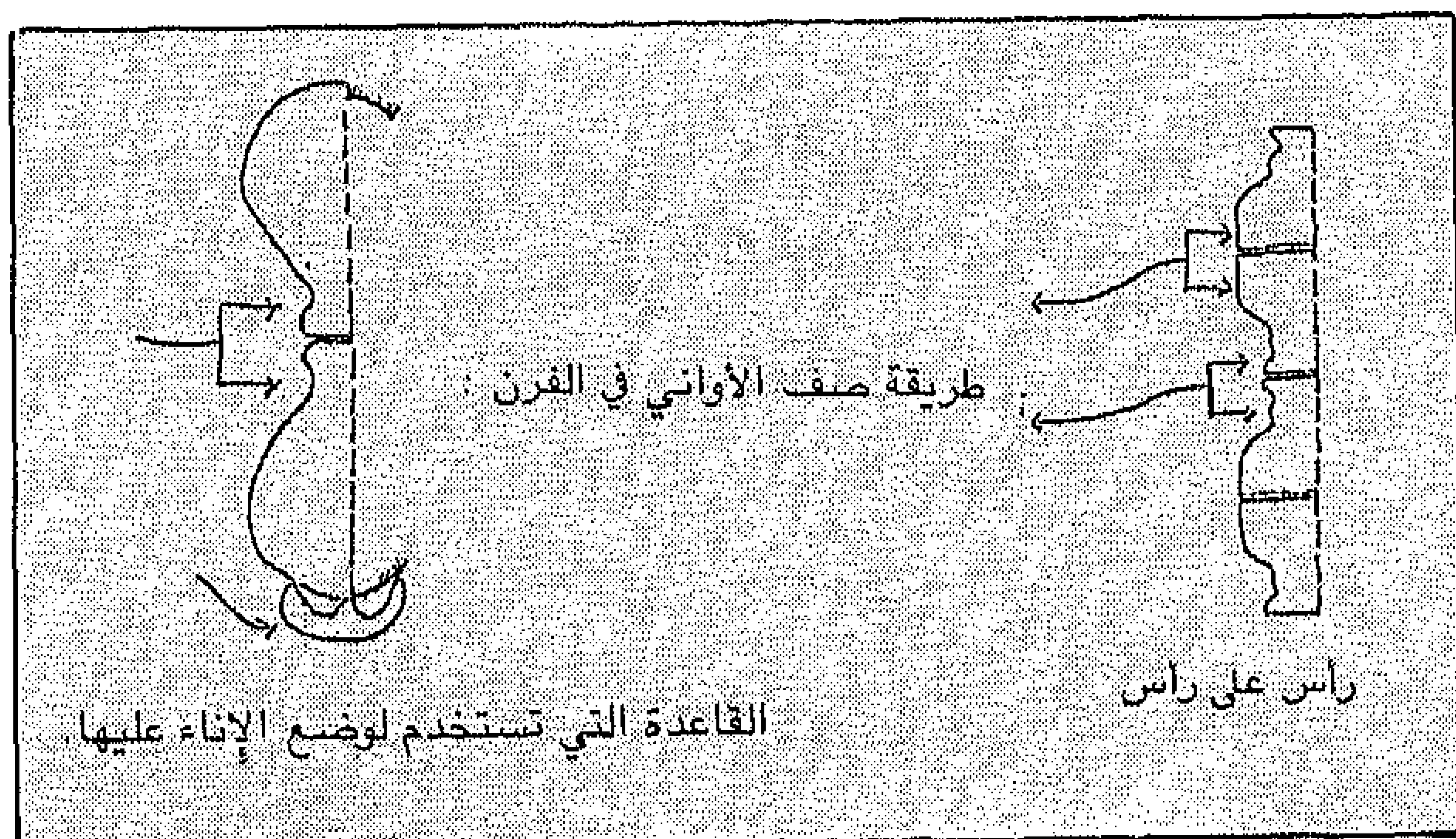
يتم وضع جذوع النخيل في بيت النار ، ثم بعد ذلك يتم إشعالها ، وفي كل مرة يرمي بحزمة كل ثلاث ساعات تقريبًا . ويتم مراقبة الفرن عن طريق الفتحات التي تعلو بيت الحرق عن طريق الدخان الخارج سواء كان أسود أو أبيض ، فعندما يكون أسود فهذا دليل على وجود حطب يحترق ، وعندما يصبح أبيض فإنه يحتاج إلى حطب . ويستمر الحرق لمدة تتراوح بين ثلاثة أيام وخمسة .

طريقة صف الأواني في الفرن :

تستعمل طريقتان للصف :

١ - الطريقة الأولى تتم بواسطة الآنية نفسها من دون استخدام أداة مساعدة وتكون بوضع رأس على رأس وقاعدة على قاعدة .

٢ - الطريقة الثانية تتم بواسطة قاعدة تصنع لتوضع عليها الأواني التي ليس لها قواعد وبعد ذلك تستعمل الطريقة الأولى .



استخدام الألوان :

لقد كان صناع الفخار في بهلاء ، يستخدمون ألوانًا يتم جلبها من مناطق جبلية قرب العاصمة مسقط خاصة جبل «**حطاط**» حيث يوجد أشخاص يمتهنون عملية استخراج الألوان من هذه الجبال .

المادة الخام للألوان تؤخذ أساسًا من الصخور ، وتستخرج من مغارات يصل عمقها إلى ٣٠٠ قدم تقريبًا . بعد ذلك تبدأ عملية تكسير الصخور ثم تحرق حيث يساعد الحرق على تفتيتها . ثم تحمل إلى المصنع لتدق وتطحن في رحًى خاصة بها ، وبعد ذلك تضاف الأنواع إلى بعض حتى نحصل في النهاية على لون معين عند الحرق .

الأنواع هي :

١ - **الأبيض** ويؤتى به من جبل **حطاط** .
٢ - **الأحمر** ويؤتى به من جبل في **بهلاء** .
٣ - **الصفر** «الأسود» ويؤتى به عن طريق **الصفّارين** .

طريقة تحضير الألوان :

أ - تدق المواد جيدًا ، وبعدها تطحن ثم ينخل كل نوع على حدة .
ب - تطحن مرة ثانية حتى تنعم جيدًا .
ج - الخلط وإعداد الصبغ :
١ - ٤ كيلوات من النوع الأبيض .
٢ - كيلو واحد من النوع الأحمر .
٣ - نصف كيلو من الصفر .

وبعد ذلك - وعلى حسب الحرارة التي تصيب الإناء في الفرن - يظهر لون الصبغ إما أحمر غامقًا أو أزرق غامقًا .

ولكن لا تستخدم هذه الألوان حاليًا في بهلاء ، لأن الصناع الذين يمارسون مهنة استخراج الألوان من جبل **حطاط** قد تركوا المهنة . وقام الحرفي باستخدام ألوان تم جلبها من الصين والهند ، ولكنه لا يتقن خلطها ، وعليه فقد اندثرت صباغة الأواني الفخارية في بهلاء .

طريقة تعلم الحرفة :

تعلم الحرفة يأتي عن طريق الوراثة ، وبذلك تنتقل الحرفة من جيل إلى جيل في الأسرة الواحدة . ويتم ذلك بأن يأتي الصانع بأحد أبنائه أو كلهم للعمل معه في الورشة . وتبدأ أول مراحل تعلم الحرفة عن طريق المشاهدة . وتأخذ فترة المشاهدة هذه مدة من أسبوع إلى شهر ، ثم بعد ذلك تأتي مرحلة المساعدة عن طريق أن يطلب الحرفي «الصانع» من ابنه أن يقوم بمساعدته في نقل الأواني الجاهزة لتوضع في مكان معين في الورشة لا تصله الشمس حتى تجف ، ويساعد والده كذلك في أن ينقل له الطين ويجهزه للعمل بعد التحضير . وهذه الفترة تأخذ ما لا يقل عن شهرين إلى ٦ شهور . ثم بعد ذلك تبدأ أولى المحاولات من قبل الابن بأن يقوم بالتوليف والتشطيب ، وخلال تلك الفترة يتدرب على صنع وعمل النماذج الصغيرة مثل الفنجان والكأس والصحن . وإذا أتقن العمل بدأ التدرب على صنع النماذج الكبيرة .

يبدأ تعلم الحرفة من سن ست سنوات ، وما إن يصل إلى عشر سنوات إلا وهو يستطيع أن يقوم بعمل كل النماذج التي يصنعها والده .

أما الشخص الذي يتم تدريبه من خارج أسرة الحرفي فإنه يأتي إلى الورشة ليتعلم المهنة . وخلال فترة التدريب لا يحصل على أجر ، إنما أجرته تعلم الحرفة ، وهذا الموقف يدفعه إلى سرعة تعلم الحرفة بأسرع وقت حتى يتقنها ويصبح عاملًا في الورشة ، ثم بعدها ينفصل عن الحرفي ويكوّن ورشته الخاصة به . وتختلف فترة التعلم من شخص لآخر وذلك حسب قدرات كل شخص ، أما الشخص الذي لا يستطيع أن يبدع في الحرفة فيظل عاملًا يشرف على إعداد الطين وتحضيره والتوليف فقط .

دور المرأة في صناعة الفخار :

لقد كان للمرأة دور كبير في صناعة الفخار في بهلاء ، والسبب أن الحرفي كان يقوم بالعمل في بيته ، ولصعوبة أن يقوم باستئجار شخص يساعده في الصناعة ، فقد كانت الزوجة هي التي تقوم مقام الشخص المساعد ، وذلك «بالتوليف» و «التشطيب» للأواني قبل دخولها الفرن . ونقل الأواني التي ينتهي من صناعتها لتوضع في الظل حتى تجف .

وهناك مناطق أخرى من عُمان مثل ظفار تقوم صناعة الفخار فيها على أيدي نساء ، مثل صناعة **المباخر** . والصناعة في المنطقة الجنوبية (ظفار) يدوية ، وتقوم المرأة بأخذ قطعة من الطين بعد



العجن والتحضير ، وتقوم بتشكيلها بواسطة اليد ، وبعد الانتهاء تترك لتجف ثم بعد ذلك تحرق ، وبعد الحرق تلون بالألوان الزاهية والجميلة ، وعادة يتم استخدام الأحمر والأصفر والبرتقالي والأزرق في التلوين ، ويتم التشكيل على المباخر بخطوط طولية وعرضية أو بأشكال هندسية ونباتية ، وحاليًا يكتب عليها تاريخ الصنع . وهذه الطريقة التي تعتمد على التشكيل اليدوي دون استخدام أدوات مساعدة لا توجد في عُمان إلا في المنطقة الجنوبية (ظفار) .

أما في بهلاء فقد اختفى دور المرأة في صناعة الفخار لأن الحرفي أصبح يستخدم اليد العاملة التي تساعده ، ولأن الورشة أصبحت خارج المنزل .

أهم مراكز صناعة الفخار في عُمان :

تعتبر صناعة الفخار من أقدم الصناعات الموجودة في سلطنة عُمان وهناك اختلافات من منطقة إلى أخرى ، حيث نجد في بعض المناطق استخدام الدولاب السومري في الصناعة كما في بهلاء ، ومسلمات ، وبلاد بني بوحسن ، والعكس في صحم حيث يتم استخدام الطريقة الفارسية في الصناعة ، أما المنطقة الجنوبية (ظفار) فقد بقيت الصناعة بأسلوبها التقليدي اليدوي بدون استخدام أي آلة خارجية . وأهم هذه المراكز هي :

١ ـ صحم .
٢ ـ مطرح .
٣ ـ مسلمات .
٤ ـ بهلاء .
٥ ـ بلاد بني بوحسن .
٦ ـ ظفار .

أهم صانعي الفخار في بهلاء :

قديمًا كان في بهلاء حوالي ٢٢ مصنعًا لصناعة الفخار ، ولكن حاليًا لا يوجد بها سوى ستة مصانع ، وذلك بعد أن تطورت الحياة وقلل دخول الأواني الخزفية والزجاجية والمعدنية الحديثة من استخدام الأواني الفخارية . وبذلك انخفض الدخل من صناعة الفخار . وعليه فقد تحول الكثيرون إلى أعمال ومهن أخرى ، وتناقص عدد المصانع إلى ستة مصانع . كما أن قلة الدخل في هذه المهن لم تشجع على تعلمها أو العمل بها ، إضافة إلى النظرة الاجتماعية الدونية للعمل اليدوي في السنوات الأخيرة . وهي عكس النظرة القديمة لصانع الفخار ، حيث كانت له مكانة خاصة ، ويجد الاحترام من الناس لما يقدم لهم من خدمة جيدة في توفير احتياجاتهم الأولية من الأواني المنزلية . وبذلك تبقى عدد قليل من الأسر لا يتعدى الثلاث تعمل في صناعة الفخار في سلطنة عُمان ـ بهلاء ، وهذه الأسر تحافظ على الحرفة عن طريق تعليمها لأبنائها وتوارثها .

أنواع الأواني الفخارية وأشكالها :

توجد نماذج عديدة من الأواني الفخارية التي كان يقوم بصنعها الفخاري في سلطنة عُمان . وهذه الأواني تستخدم في طهي الطعام ، وحفظ ماء الشرب ونقل الماء ، وتخزين وحفظ المواد المتنوعة من المأكل والمشرب . وقد كانت هذه الأواني الفخارية في متناول الجميع لرخص ثمنها ولكثرة انتشارها ، ولحاجة الناس لها ، ولعدم وجود منافسة لها من المصنوعات الأخرى الحديثة . إلا أن هذه المصنوعات الفخارية التي كانت تصنع بكثرة نظرًا لحاجة الناس لها في الماضي قد قل صنعها الآن بسبب انصراف الناس عنها نتيجة للتطور الذي حدث في حياة الناس ، ومن هذه الأواني التي يكثر استخدامها في الأيام الماضية ما يلي :

القدر :

كان يستخدم في الطبخ أما حاليًا ففي عملية تقطير ماء الورد .

الحالول :

وقد كان يستخدم لوضع الطعام للبهائم ، أما الآن فقد أضيف له استخدام ثانٍ كإناء توضع عليه نباتات الزينة (مزهرية) ويتنوع من ناحية الأحجام والأشكال .

وأصبحت الأواني مثل **دست حلوى** ، **القدر** ، **المرزام** ، **التنور** ، **الخرس** ، لا يقوم الصانع بصناعتها إلا حسب طلب معين . أما الأشكال والأنواع التي يقوم الصانع بإنتاجها من حيث الطلب عليها حيث تستخدم لعدة أغراض فهي :



١ - المجمر :

يصنع من الطين الأحمر ، أسطواني الشكل ، الارتفاع ١٠ سم والمحيط ٣٠,٤ سم مزخرف بأشكال هندسية . ويستخدم في حرق البخور والعود عند تقديمها للضيوف في الأعياد والمناسبات ، وهو نوعين : بمقبض أو بدونه .

٢ - الحصالة :

تصنع من الطين الأحمر ، أسطوانية الشكل ، الارتفاع ١٥,٥ سم ، والمحيط ٣٩,٢ سم . تستخدم لتجميع النقود ، وتعتبر من النماذج الحديثة التي يقوم الصانع بصناعتها .

٣ - المزهرية :

تصنع من الطين الأحمر ، الشكل أسطواني ، الارتفاع ٢١ سم المحيط ٢٩,٨ سم . وتستخدم لوضع زهور ونباتات الزينة المنزلية . وهي من النماذج الحديثة التي تعلمها الصانع .

٤ - الكعبول :

هو الكأس ، يصنع من الطين الأحمر ، قمعي الشكل ، الارتفاع ١٠,٧ سم والمحيط ٣٦,٤ سم ويستخدم كغطاء لجحلة الماء وكأس لشرب الماء .

٥ - المرزام :

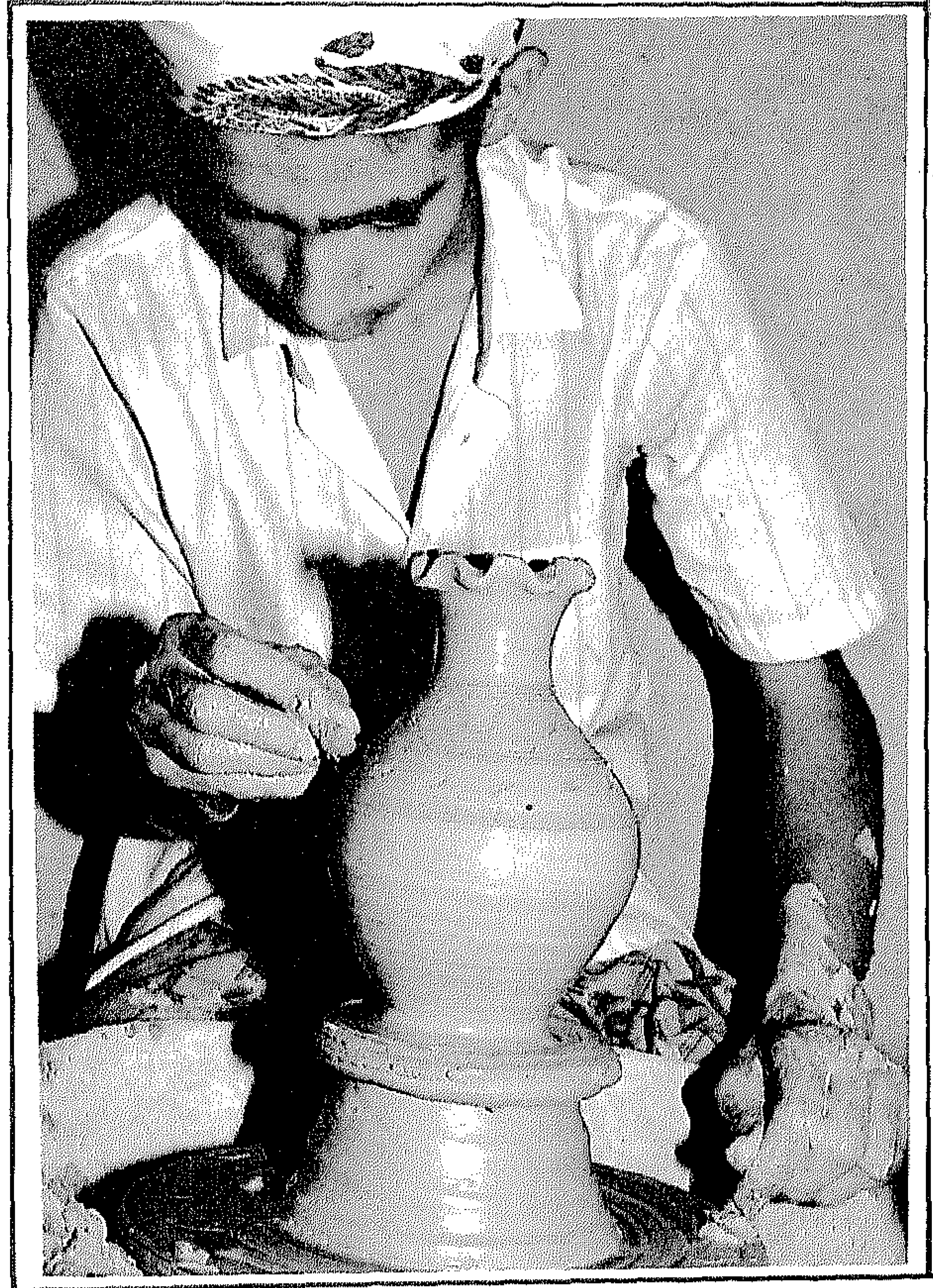
يصنع من الطين الأحمر ، كروي الشكل ، الارتفاع ١٢ سم ، المحيط ٥٥,٢ سم يستخدم لوضع فناجين القهوة به ، ووعاء يوضع فيه الماء لغسل اليد . يزخرف بأشكال نباتية .

٦ - الحالول :

يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، قمعي الشكل ، الارتفاع ١٤,٥٠ سم ، المحيط ٥٨,١ سم ، وكان يستخدم في السابق لوضع طعام البهائم ، وحاليًّا كحوض لوضع نباتات الزينة المنزلية ، مزخرف بأشكال هندسية .



فخاري يقوم بعملية الزخرفة



٧ ـ الصحن :

يصنع من الطين الأحمر ، كروي الشكل ، الارتفاع ٥,٦ سم ، المحيط ٤٨,٦ سم ، ويستخدم لتقديم الأكل .

الإبريق :

يصنع من الطين الأحمر والأبيض ، بيضاوي الشكل ، الارتفاع ٢٦,٥ سم ، المحيط ٥٠,٨ سم ، ويستخدم لوضع ماء الشرب فيه ليبرد ، وكذلك للوضوء .

٩ ـ دلة القهوة :

تصنع من الطين الأحمر الفاتح ، بيضاوية الشكل ، الارتفاع ٣ سم ، المحيط ٤٧,٧ سم ، تستخدم لصنع القهوة .

١٠ـ جرة اللبن :

تصنع من الطين الأحمر الفاتح ، بيضاوية الشكل ، الارتفاع ٢١ سم ، المحيط ٤٧,١ سم ، تستخدم لحفظ اللبن .

١١ـ مكيدة الفأر :

تصنع من الطين الأحمر ، أسطوانية الشكل ، الارتفاع ٢٤,٣ سم ، المحيط ٤٥,٥ سم ، تستخدم لصيد الفئران .

١٢ـ البرج :

يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، أسطواني الشكل ، الارتفاع ٢٣,٤ سم ، المحيط ٦٧,٥ سم ، يستخدم للزينة ، وهو من الأشياء التي يقوم الصانع بصناعتها حديثًا ، وذلك حسب الطلب .

١٣ـ القدر :

يصنع من الطين الأحمر ، بيضاوي الشكل ، الارتفاع ٣٥,٢ سم ، المحيط ٧٧,٩ سم ، كان يستخدم في السابق لطهي الطعام ، أما الآن فقد استخدم لتقطير ماء الورد .

١٤ـ الجحلة :

تصنع من الطين الأحمر ، الشكل بيضاوي ، الارتفاع ٣٧,٥٠ سم ، المحيط ٧٧,٥ سم ، تستخدم لتبريد ماء الشرب ، وتعلق في الشجرة أو زاوية في البيت .

١٥ـ دست الحلوى :

يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، كروي الشكل ، الارتفاع ٢٢,٨ سم ، المحيط ١٤٧,٦ سم . يستخدم لوضع الحلوى . وحاليًا لا يستخدم .

١٦ـ العيانة :

تصنع من الطين الأحمر الفاتح ، الشكل بيضاوي ، الارتفاع ٣٧ سم ، المحيط ٨٣,٢ سم . تستخدم لحفظ اللبن . ويلون الجزء العلوي منها ، أما الأسفل فيترك ، ولها مقبضان .

١٧ـ الملة :

تصنع من الطين الأحمر الفاتح ، قمعية الشكل ، الارتفاع ١٤سم ، المحيط ١٠١,١ سم . تستخدم لتقديم الأكل .

١٨- المحلب :
يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، كروي الشكل ، الارتفاع ٢٠ سم ، المحيط ٧٢,٨ سم . يستخدم عند حلب الشاة أو البقرة وبعد الحلب يصب منه اللبن إلى الجرة أو العيانة للحفظ .

١٩- الحب :
يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، بيضاوي الشكل ، الارتفاع ٣٨ سم ، المحيط ٩٤,٢ سم . يستخدم لحفظ الماء ولتبريده للشرب ، ويزخرف بأشكال هندسية .

٢٠- جرة السمن :
تصنع من الطين الأحمر الفاتح ، الشكل بيضاوي ، الارتفاع ١٩,٥٠ سم ، المحيط ٣٩,٨ سم ، تستخدم لحفظ السمن ، ولها غطاء ، وهي مزخرفة بأشكال هندسية .

٢١- القدر «البرمة» :
يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، كروي الشكل ، الارتفاع ٢٢ سم ، المحيط ٦٩,٧ سم . يستخدم لطهي الطعام .

٢٢- إناء حفظ التمر :
يصنع من الطين الأحمر ، أسطواني الشكل ، الارتفاع ١٢,٢ سم ، المحيط ٤٠ ، يستخدم لحفظ وتخزين التمر .

٢٣- الخرس :
يصنع من الطين الأحمر ، بيضاوي قمعي الشكل ، الارتفاع ٦٦ سم ، المحيط ١٥١,٥٠ سم . يستخدم لتخزين الطعام ، وأحيانًا يستخدم لحفظ الماء .

٢٤- التنور :
يصنع من الطين الأحمر الغامق ، دائري الشكل ، الارتفاع ٥٢ سم ، المحيط ١٠٠ سم ، والفتحة ٢٥ سم ، يستخدم في طهي الطعام وخبز الخبز .

٢٥- جر خميس :
يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، بيضاوي الشكل ، الارتفاع ٢٤,٨ سم ، ويستخدم لحفظ الشحم والدهن الزائد بعد طبخ الولائم ويربط بحبل عند العنق ويعلق . وسمي جر خميس لأن أغلب الولائم والأعراس تتم يوم الخميس .

٢٦- المرزام :
يصنع من الطين الأحمر ، أسطواني الشكل ، يستخدم في صناعته عمود من الخشب لعمل الفتحة فيه . ويوضع فوق أسطح المنازل القديمة لتسريب مياه المطر .

٢٧- الفنجان :
يصنع من الطين الأحمر الفاتح ، دائري الشكل ، يستخدم لشرب القهوة .

٢٨- الجرار :
تصنع من الطين الأحمر ، الشكل بيضاوي ، لها عنق أسطواني الارتفاع ٢٠,٥٠ سم ، تستخدم لحفظ ماء الورد ، وهي مزخرفة بأشكال هندسية .

٢٩- نموذج مدفع :
تصنع من الطين الأحمر ، القاعدة دائرية ، البدن كروي العنق ، أسطواني ، الارتفاع ٣٣,٥٠ سم ، تستخدم للزينة ، وهي حديثة الصنع .

أنواع الزخرفة في صناعة الفخار :

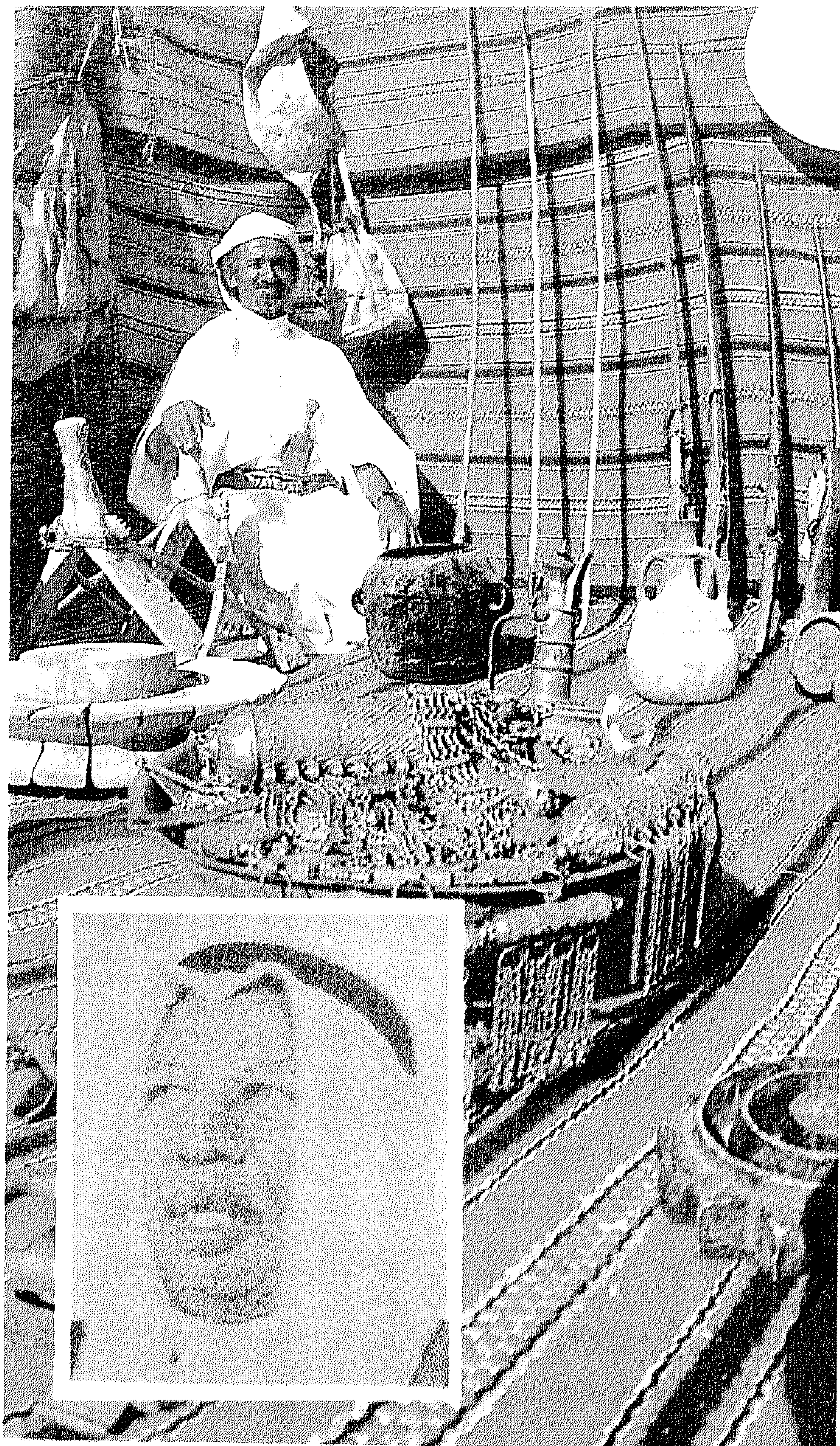
النماذج الزخرفية الموجودة في صناعة الفخار في بهلاء أشكال هندسية أو نباتية . أما الأشكال الهندسية فإنها خطوط مستقيمة أو متعرجة أو طولية متداخلة ، والخطوط تكون ٣ أو ٤ فوق بعضها والسبب في ذلك أسنان المشط المستخدم في عملية زخرفة الأواني الفخارية ، والأشكال النباتية قليلة جدًا وهي عبارة عن أوراق الأشجار أو سعف النخيل .

وحديثًا أدخل الصانع في بهلاء وضع اسمه ومكان الصنع وتاريخه ورقم الهاتف على الأشكال الكبيرة مثل الخرس والتنور ، ولا توجد أسماء معينة تطلق على النماذج والأشكال الزخرفية التي يصنعها الفخاري على الأشكال أو الأواني التي يقوم بصناعتها بل يسميها (زخرفة) .


المأثورات الشعبية


د. أحمد عبد الرحيم نصر

الأنصاري والغزاوي والمأثور الشعبي في مجلة المنهل السعودية



الصورة عن كتاب نجران ، تصوير تشيكوف مينوزا

الانصاري



الغزاوي



■ ■ عبد القدوس الأنصاري أديب سعودي أسس مجلة المنهل في عام ١٣٥٥هـ ورأس تحريرها . وبذا تعتبر المنهل ـ المجلة الشهرية للآداب والعلوم والثقافة ـ أقدم مجلة سعودية . وقد استمر الأنصاري يصدرها رغم الظروف الصعبة التي مرت بها أحيانًا ، إلى أن توفاه الله في الثاني والعشرين من جمادى الثانية عام ١٤٠٣هـ . فتولى الأمر من بعده ابنه الأستاذ نبيه . وتدخل المنهل بعد شهر ونصف الشهر عامها الرابع والخمسين من عمرها المديد بإذن الله .

لقد كتب من كتب وحاضر من حاضر مشيدًا بعبد القدوس الأنصاري هذا العلم الشامخ من أعلام الفكر في المملكة الذي خدم الثقافة والمعرفة ـ ولا يزال ـ عن طريق مدرسة المنهل ، وقد تطرق الكاتبون والمحاضرون إلى جوانب مختلفة من شخصيته ، فهو شاعر ولغوي محقق وأديب مؤرخ أثرى المكتبة بديوان شعره الأنصاريات وبمؤلفاته : آثار المدينة المنورة ، وتاريخ العين العزيزي بجدة ، وموسوعة تاريخ مدينة جدة ، ومع ابن جبير في رحلته وغيرها[1] . ولكنهم أغفلوا دون قصد دورًا مهمًا للأنصاري والمنهل وكلاهما توأمان لا ينفصل ـ في مجال المأثور الشعبي ـ وهذا ما يركز عليه هذا المقال الذي ينقسم إلى جزئين : يتناول الجزء الأول منهما دور الأنصاري المباشر وغير المباشر عن طريق المنهل في رصد المأثور ، ويركز الجزء الثاني على «شذرات الذهب» التي كان ينشرها الأديب أحمد بن إبراهيم الغزاوي (١٣١٨ ـ ١٤٠١هـ) في مجلة المنهل ، والتي أصدرتها المنهل في كتاب مستقل في العام الماضي . ■ ■ ■

اهتم الأنصاري نفسه بتسجيل جوانب من المأثور الشعبي ، خاصة الأدب الشعبي ، وبما أن الأدب الشعبي يرتبط بقضية اللغة العامية وسيلة التعبير في اللغة العربية ، فإننا نبدأ حديثنا بموقف الأنصاري تجاه الألفاظ الدخيلة ـ ومنها كلمة (فولكلور) ـ وتجاه اللغة العامية .

يرفض الأنصاري الألفاظ الدخيلة على اللغة العربية ، ويضرب المثل بفرنسا التي طورت لغتها بالحفاظ عليها وتجريدها من الدخيل ، فإذا كانت فرنسا تفعل ذلك فما أحرى العرب أن يحافظوا على لغة القرآن الكريم (١٣٩٣/٣:١٨٧) . ولهذا السبب لا يستعمل الأنصاري كلمة **«فولكلور»** ويفضل بدلًا عنها كلمة **«المألوف»** التي ابتكرها التونسيون[2] .

ويهتم الأنصاري باللغة العامية اهتمامًا كبيرًا ، وينبع اهتمامه من أن الكثير من كلماتها فصيحة أو ذات أصل فصيح ، مما يبرر تغلغل الفصحى ورسوخها في اللغة الدارجة . وينشر في مجلة **المنهل** مقالات تؤيد هذا الاتجاه كمقال **لحمد الجاسر في أصول الكلمات العامية** (١٣٩٧/٢,١:٨٥٤,٨٥٨٠) ، وآخر **لعثمان الصالح** بعنوان **«لغتنا الدارجة وأصالتها»** (١٣٩٧/٩ : ١٢٤٢ ـ ١٢٤٤) ، وثالث حول لهجات أهل بادية الحجاز (١٣٩٢/١ : ١٤٠ ـ ١٤٤) ورابع حول أصول وقواعد عامة لمعرفة لهجة أهل فيفاء (١٣٨٨/١٠: ١٣٦١ ـ ١٣٦٢) وغيرها مما يصلح أساسًا لدراسات لغوية وقواميس تعين على فهم الأدب الشعبي . وكأني به يقبل اقتراح **عثمان الصالح** بتكوين لجنة لحصر المفردات العامية وإعادتها إلى

أصلها الفصيح ثم نشر ما تتوصل إليه من نتائج ، ومنها سيتضح مدى الصلة بين العامية واللغة الفصحى (١٣٩٧/٩ : ١٢٤٤) .

والأنصاري حريص كغيره من أدباء المملكة على توضيح أن اهتمامه باللغة العامية وأدبها من شعر وقصة ومثل ، **لا يعني بأية حال من الأحوال الدعوة للعامية وإلغاء الفصحى وإحلال العامية مكانها . وهو يدرك أن من يريد طغيان العامية على الفصحى أو مساواتها بها في المكانة والذيوع والاستعمال فهو «صاحب فتنة هوجاء وربما كان من حيث لا يدري مع أولئك الذين عرفناهم يشجعون النزعات في إطار مساعيهم الخفية والجلية لوأد الفصحى تدريجيًا وإحلال العامية محلها نكاية بلغة القرآن ، والقرآن المجيد نفسه وبالدين الإسلامي أساسًا»** (١٣٨٩/١ :٩) وتنشر **المنهل** أكثر من مقال لتوضيح تلك المساعي منها ـ مثلاً ـ واحد حول الحرب على اللغة العربية وإبدالها بالحروف الرومانية (١٣٥٥/٦:٣٧) ، وآخر حول المشروع الذي أعلن عنه في بيروت في يونيو ١٩٧٣ تحت ستار تسهيل اللغة العربية والذي نوقش في ندوة كان جل حضورها من الرهبان اليسوعيين (٩٤/٩:٦٦٦ ـ ٦٦٨) .

وعبد القدوس الأنصاري ممن يرون أن الشعر النبطي لا يقل جودة في معانيه وأهدافه ومراميه عن الشعر الجاهلي ، فكلاهما ينبع من معين واحد (١٣٩٢/٤:٤٣٩) . وتجيء في **المنهل** أيضًا دراسات تؤيد هذا الرأي منها مثلاً دراسة تحليلية وفنية لقصيدة للأمير **محمد أحمد السديري** توضح كيف أن هذه القصيدة كالفصيحة تصور أيضًا المشاعر والأحاسيس الوجدانية (١٣٨٧/٦: ٦٧ ـ ٦٧٣) ومنها أيضًا دراسة ثانية تبين بالأمثلة كيف أن الشعر النبطي صورة من الشعر الفصيح (١٣٨٧/٩:١٠٧٩ ـ ١٠٨١) ، وثالثة تقارن ما بين قصيدة شعبية وأخرى فصيحة للشاعر الجاهلي **لبيد** في الوزن والموضوعات كوصف البيد والأطلال والدمن (١٣٨٧/١٢:١٤٠٤ ـ ١٤٠٦) .

ورغم أن الأنصاري يشجع الشعر الشعبي والقصص الشعبي فهو لا يرضى مطلقًا أن يتنافسا أو يتخاصما أو يكونا ندين مظاهرين للشعر العربي الفصيح والأدب العربي الفصيح ، فاللغة العربية ومكانتها السامقة ، وتقدمها المعترف به ، ودعمها هو واجبنا باديه وحاضره (١٣٩٨/١:٩) وهو يهتم بالشعر الشعبي لثلاثة أسباب **أولها** أن هذا الشعر يسجل حوادث تاريخية عامة وخاصة ، **وثانيها** أنه ـ أي **الأنصاري** ـ يود أن ينشط حركة الفكر في البادية ويوجهها بطريقة غير مباشرة إلى الارتفاع بهذا النوع من الشعر إلى مستوى اللغة الفصيحة بحكم انتشار الثقافة والوعي **وثالثهما** هو تقريب وجهات النظر والفهم بين شطري الأمة البادية والحاضرة (١٣٨٩/١:٩) .

ويولي الأنصاري البادية ـ وسكانها الأكثرية ـ اهتمامًا شديدًا ويدعوه هذا الاهتمام ليطرح فكرة لأحد المثقفين دعا فيها إلى إنشاء وزارة لشؤون البادية ، وتتلقف الصحافة الفكرة وتناقشها وتؤيدها (١/٢ ـ ١٣٨٣:٢٠٤) وتفرد **المنهل** بمناسبة دخولها العام الثالث والثلاثين بابًا جديدًا باسم صفحة البادية عهد بتحريره إلى الأستاذ **مناحي القثامي** (١٣٨٧/١:٣٧٣) وتأمل أن يسهم الباب في معالجة مشاكل وعادات وتقاليد وتاريخ البادية وكل ما له صلة بالمجتمع البدوي (١٣٨٧/١:٧٤) ويبدأ القثامي بتعريف الشعر النبطي ويسميه الشعر البدوي ، وبذا ربما يكون أسبق من **أحمد الضبيب** في تسمية هذا النوع من الشعر بهذا الاسم[٣] .





ويفرد عبد القدوس الأنصاري في موسوعته عن مدينة جدة فصلاً للعادات والتقاليد فيها ، ويضمنه بعض عادات أهلها وتقاليدهم في الزواج والختان واحتفالهم بختم القرآن واحتفالهم بالحج ، كما يتحدث عن الزي والزينة والألعاب الشعبية للكبار والصغار ، وعن الغناء والموسيقى والمطعوم والمشروب ، وفي فصل آخر يتحدث عن الصناعات والحرف في جدة كصناعة المراكب وحرفة البناء وصناعات السعف والنخيل والشقدف (الهودج) . كما يورد في فصل ثالث ثمانية عشر ومائة مثلاً شعبيًا من أمثال جدة ، ويقارنها أحيانًا بأمثال من منطقة نجد[٤] .

ويحاضر الأنصاري طلبة جامعة الملك عبدالعزيز بجدة عما عاصره من جوانب تراثية اندثر أكثرها ، وينشر محاضرته في مجلة **المنهل** (٦/١٣٩٨:٥٤٢-٥٥٣) . ولا يكتفي بذكرياته هو بل يفتح المجال في المجلة لينشر ذكريات آخرين **كعبد الحق نقشبندي ومحمد عبد الحميد مرداد ، فيكتب نقشبندي عن الرجبية** (٨/١٣١٢:٦٤١-٦٤٤) ، وعن مجالس السمر في المدينة المنورة ، وما كان يجري فيها من مساجلات شعرية ويتلى فيها من نكات ، وأشعار هي كالدوبيت أو الشعر النبطي ، وكانت مشهورة باسم «**الكسرات**» (٢/١٣٩٢:٢١٩-٢٢٠) وينشر **مرداد** وقد ناهز السبعين من العمر ذكرياته في رحلة العمر من الطفولة إلى الشباب فالكهولة . وتحوي الذكريات تسجيلاً للاحتفال بعيد الإسراء والمعراج وزيارة سيد الشهداء ، وجعل «الأصرافه» وغير ذلك في مكة المكرمة ، ويشرح بعض المفردات الواردة في ذكرياته ، ويضمن الشرح كثيرًا من المعلومات مما يعد في حد ذاته إضافة لمعلومات عن جوانب من المأثورات الشعبية آنذاك . وكان مبدؤه في ذلك أن «التاريخ يحتم علينا أن نبحث ونسأل لنحيي من تراثنا ما يمكن إحياؤه وننبذ ما يجب نبذه مثل العادات السيئة والبدع المنكرة» (١٢/١٣٩٦:٧٤٤) .

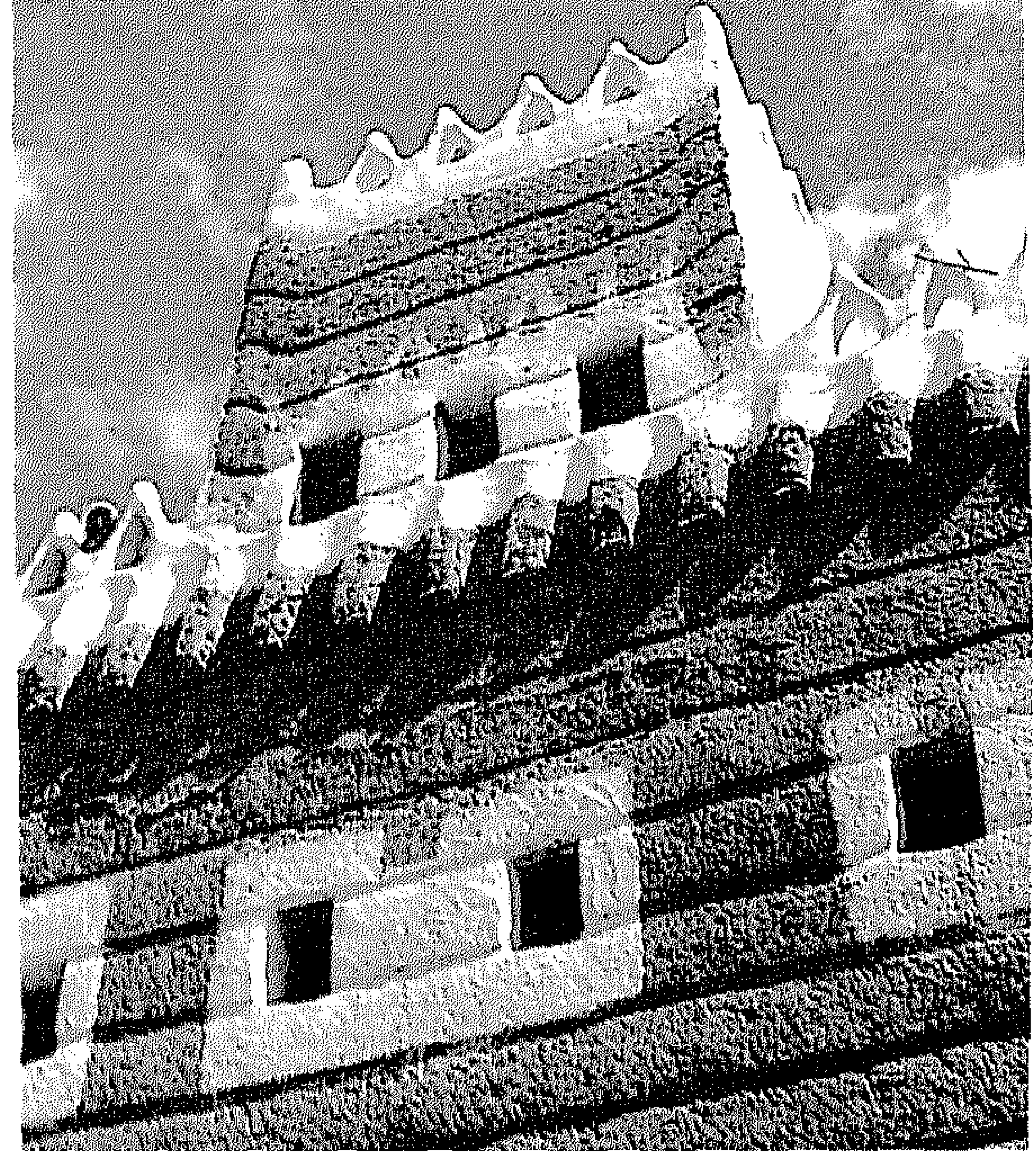
ويحرص الأنصاري على زيارة المتحف الذي أقامه الأستاذ **عبد الله خوجة** في بلدته بحرة (بين جدة ومكة المكرمة) ويشاهد ما استطاع **خوجة** جمعه من تراث مادي ، وقد أهداه فيما بعد للمسؤولين ليصبح جزءًا من المتحف الوطني في الرياض ، وينقل للقراء صورة قلمية لما شاهده من أدوات موضحًا ذلك بصور فوتوغرافية ، ويثني على جهود الأستاذ **عبد الله خوجة** (١/١٣٨٩:١٣٤٤-١٣٥٨) . ولعل **عبد القدوس الأنصاري** أراد بمقاله هذا أن يحث القراء على الكتابة في هذا الجانب من التراث .

لقد أثرت **المنهل** مكتبة المأثورات الشعبية السعودية بفتح صفحاتها لمهتمين بهذا المجال استطاعوا فيما بعد جمع ما نشروه وإصداره في فصل من كتاب أو في كتب مستقلة ، ويكفي أن نعطي بعض الأمثلة ، فنشر مقال **لعبد الحميد نقشبندي** حول الأمثال الشعبية يوحي **لعاتق بن غيث البلادي** أن يكتب من الذاكرة خمسين ومائة مثلاً من أمثال البادية ، فينشرها **الأنصاري** له على ثلاث حلقات ويعلق على الحلقة الأخيرة حاثًا البلادي أن يزود القراء من هذه الأمثال «التي تميط اللثام عن كثير من ألوان الحياة في مجتمعنا . فالأمثال حقائب الأحوال ومجامع حقائق الأجيال» (٣/١٣٩٢:٣٢٧-٣٢٩) فيلبي **البلادي** طلب **المنهل** ويتوسع في شرح الأمثال ، ويورد قصص بعضها ، وتتكون لديه بذلك ذخيرة يزيدها وينشرها فيما بعد في فصل من كتاب . وينشر **محمد أحمد العقيلي** حلقات متسلسلة حول الأدب الشعبي في الجنوب ، وتظهر الحلقات بعد ذلك في كتاب مستقل[٥] ويجمع **مناحي القثامي** ما نشره متفرقًا في **المنهل** من أمثال وقصصها ، ويصدره بعد زيادة في كتاب من جزءين من[٦] . وها هي **المنهل** تثري المكتبة أيضًا بكتاب **شذرات الذهب**[٧] .

كان عبدالقدوس الأنصاري يستكتب صديقه ورفيق دربه شيخ الأدب السعودي **أحمد بن إبراهيم الغزاوي** ويستجيب **الغزاوي** ويواصل في **المنهل** ما كان ينشره من قبل في جريدة **البلاد والندوة وأم القرى** تحت عنوان «**مطالعات وتعليقات**» ويجد **الأنصاري** العنوان غير ملائم ، وأن ما يكتبه الغزاوي أحق بعنوان مثل **شذرات الذهب** وأولى ، ذلك لأنها فقرات تحوي معلومات قيمة في مواضيع متنوعة . ويقترح الأنصاري العنوان على صديقه فيرضى به ، ولكنه يحاول فيما بعد أن يرجعها إلى عنوانها القديم كيلا يوصف بمادح نفسه ، ويقول إنه لو خُير لوضعها تحت عنوان «**قراضة الجلم**» . لكن **الأنصاري** يصر على عنوان «**شذرات الذهب**» لأن **الغزاوي** أبدى موافقته عليه أولاً ، ولأن العنوان صار علمًا عليها ثانيًا (١٧٦٤/٨٦٠) . بل يعلق فيما بعد قائلاً «إن شذرات أستاذنا المبجل البحاثة ، ارتقت من (**شذرات ذهبية**) إلى (**شذرات لؤلؤية**) فما يكاد يترك درة إلا التقطها وسجلها في شذراته» (هامش ١/٧٧١).

وينوه الأنصاري أكثر من مرة أن دار **المنهل** ستطبع الشذرات «طبعًا أنيقًا في كتاب رائع الإخراج في حياة علامتنا الكبير إن شاء الله تقديرًا له» (هامش ١/٨٦٠) وقد وصل فعلاً المجلة في أول تنويه إسهام كريم في طبع هذه الموسوعة من أحد قرائها

الصورة مأخوذة عن كتاب «نجران»



(٣/١٣٨٧:٢٨٢). ولكن الموسوعة لا ترى النور بسبب تكلفة الطباعة فيما يبدو ، خاصة والمنهل نفسها كانت تصدر في ظروف صعبة . ثم يصرح **الأنصاري** لجريدة مصرية مرة أخرى بالنية في طبعها عندما تكتمل خمس آلاف منها[٨] ، وعندما توفي **الغزاوي** كتب **الأنصاري** مرة ثالثة بأن الشذرات ستطبع في شهر جمادى الثانية في الذكرى الثانية لوفاة **الغزاوي** ، ولكن يشاء الله أن تكون وفاة **الأنصاري** نفسه بعد عامين من تاريخ وفاة **الغزاوي** وفي نفس اليوم والشهر أي في الثاني والعشرين من جمادى الثانية عام ١٤٠٤هـ .

ويوفق الله نبيه عبدالقدوس الأنصاري الذي تولى رئاسة تحرير **المنهل** في أن يحقق أمنية أبيه في عام ١٤٠٧هـ /١٩٨٧م في الذكرى السابعة لوفاة **الغزاوي** فيصدر **الشذرات** في كتاب مستقل يتألف من اثنتين وثمانين وتسعمائة صفحة من القطع المتوسط ، ويتكون من ثلاثة أقسام . الأول منها يحتوي على قصيدة رثاء في **الغزاوي** وكلمتين عنه كتب احداهما **عبدالقدوس الأنصاري** حين توفي **الغزاوي** ويشتمل القسم الثاني على الشذرات ، والثالث على فهرس للموضوعات وثان للأعلام وثالث للأماكن .

والشذرات التي نحن بصدد الحديث عما يتصل منها بالمأثور الشعبي كلها خاصة بمكة المكرمة ، ونشرت على نصف قرن من الزمان تقريباً . ويبلغ عددها كلها خمسًا وثلاثين وتسعمائة وألف شذرة تحمل كل منها رقماً مسلسلاً . وهي متفاوتة في الطول . فمنها القصيرة ، ومنها المتوسطة ، ومنها الطويلة ، التي تأخذ أكثر من صفحة ، وهي رغم قصر معظمها تحوي معلومات قيمة يصلح بعضها ، بعد جمع ما يتعلق كل منها بموضوع واحد ، كمؤشرات لدراسات أوسع خاصة في مجال مأثور مكة المكرمة الشعبي ولهجتها العامية .

يهتم **الغزاوي** كصديقه **عبد القدوس الأنصاري** باللهجة العامية وتعابيرها إيما اهتمام ، بل إنه ليشعر بالغبطة ويتملكه العجب حين يكتشف في قراءاته الواسعة في كتب التراث الفصيح أن كلمة عامية ما فصيحة أو أنها فصيحة الأصل ، وإذا كان الأنصاري يفضل كلمة «المألوف» على كلمة «الفولكلور» الدخيلة الثقيلة ، فإن **الغزاوي** تلفت انتباهه كثرة الألفاظ الأجنبية عموماً ، ومن ضمنها كلمة فولكلور - ويرى أنها غير مفهومة إلا لخريجي الجامعات ومن أتقنوا اللغات الأجنبية الذين أصبحوا يتداولونها فيما يكتبونه في الصحف والمجلات ، أما جمهرة القراء فيعتمدون في فهمها على توهم الخاطر وقدرة الظن ، ويطلب **الغزاوي** من المتخصصين إصدار نشرات أو كتيبات تترجم هذه الألفاظ إلى اللغة العربية أو تعربها ، وينادي **الغزاوي** بذلك في أكثر من شذرة في أزمان متفاوتة (١٧١/٤٠٩ ، ٥٩٥/١٢٠٤ - ٧٤٣/١٥٠٧-٧٤٤) بل ويدعو **المنهل** إلى أن تفرد صفحة من كل عدد للفظ واحد .

يصعب الحديث هنا عن كل الشذرات المتعلقة بالمأثور الشعبي . وسنكتفي بإعطاء فكرة عامة عن بعض الجوانب التي تطرقت إليها الشذرات في مجال الأدب الشعبي كالأمثال ، وبعض عادات دورة الحياة من ميلاد وتنشئة وألعاب شعبية يمارسها **الأطفال** ، وزواج ، ومأتم . كما نتحدث عن الشذرات الخاصة بالمعايدة والأزياء ، والمطعوم والمشروب ، والموسيقى والغناء والحرف الشعبية كحرفة البناء . وكثير مما يكتب عنه **الغزاوي** أدركه . وقد بقي قليل منه حتى الآن وطوى النسيان معظمه . ثم نفرد بعد ذلك جزءًا لأمثلة من الشذرات أوضح فيها **الغزاوي** من قراءاته الواسعة في كتب التراث الفصيح قدم بعض العادات . ونختم كل ذلك بتعليق على الكتاب ككل .

يورد **الغزاوي** أمثالاً شعبية وأقوالاً سائرة في ثنايا شذرات تتعلق بموضوعات أخرى ، ويفرد في أحايين كثيرة شذرات لها ، ويحرص



هنـا أحيانًا على شرح معنى المثل ، ويوضح متى يضرب ، ويسوق الأمثـال المشـابهـة لهـا . فالمثل **(يالي زينا تعالوا عندنا)** يشبه **(البيض الفـاسد يتدحرج على بعض)** و **(صفق صفق ما جمع حتى وفق)** (٥١١/١٢٧) ويعلق أحيـانًـا عليها : فالمثل **(قديمك نديمك)** لا ينبغي أن نتمسك بمعناه في كل الأحوال ، فمن القديم ما هو صالح ومنـه ما يجب تركـه وهجـره (٨٦٧/٤٠٠) ولا يكتفي **الغـزاوي** بذلك بل يورد أحيانًا قصة القول السائر ، كما فعل في قولهم : **(مثل بقرة مغامش)** الذي يضرب في وصف من يكون شرها أكولاً ، فقد رجع إلى مراجعه ووجد أن صاحب البقرة هو الشريف **مغامس ابن رمثيه بن أبي نمى** ، وهو لم يكن من أمراء مكة ، أما قصة البقرة فيوردها كما استمع إليها من المسنين (٤١٨/١٧٧) .

ويـذكر **الـغزاوي** كيف أن الطفل (أو الطفلة) كان يقضي عامه الأول أو أكثر ملفوفاً في لفائف من الخرق أو الشاش ، يحيط فوقها ما يسمى **(الكنـار)** لدرجـة لا يستطيع معها كثير حركة ، وتعرف هذ العـمـليـة
بـ **(الكوفلة)** والغرض منها المحافظة على الطفـل من النسيم (١٣٧٥/٦٧٦) .

ولا ينسى **الـغـزاوي** تحلق الأطفـال حوال العجـوز لتحكي لهم الحـواديت (٩٥٧/٤٦٨) وتخـوفهـم بـ **(النمنم)** و **(الدخـيره)** و **(أبو سبعبع أو سمعمع)** (١٣٦١/٩٦٧) .

ونجـد في شذرات متفرقة كثيرًا من الألعاب الشعبية التي كان **الغزاوي** ورفاقه يزاولونها في مكة المكرمة في الصغر ، والتي لم يعد يلعبها الأطفال ، من هذه لعبة **(الكبد)** (٦٠٨/٢٦٣) و **(المداحي)** (١٢٢١/٢٦٣٦) و **(الحنكر)** (٥١٨/٢١٧) و **(كبيني كيمبني)** (١٤٠٣/٦٩٢) ويصف وصفـاً مفصـلاً طريقـة لعب بعضهـا ولا يستطيع الوصف أحيانًا لطول المدة (٧٣٥/٣٣٤) .

ويحدثنا **الغزاوي** في شذرات متفرقة أيضاً عن الكتاب أو المدرسة التقليدية التي تكون لجنس واحد أو مختلطة من الجنسين ما دون العاشرة ، وعن **الأسبوعية التي كانت تدفع للفقيه** (٩٧٧/٤٥٨) ، وعن حفل الأصرافة إذا ما أتم الطفل حفظ القرآن أو جزء منه ، وعن الطبلين المعروفين ـ الطاسة والزير ـ للذين يتقدمان مواكب الأصرافة (٦٩٣/٣١٤) وعن مجامر البخور وعما يوزع من حلويات ، وعما يعطي للفقيه أو الفقيهة من مكافآت وصدقات (٦٩٣/٣١٤) ، أما بالنسبة لكتاب البنات فيرسم **الغزاوي** صورة حية لأسرابهن وهن يسرن محجبـات **(بالملاية)** و **(بالغدفة)** التي تحجب الوجه كله ، وتحمـل كل واحدة منهن مقطفًا (قفة) مصنوعة من سعف النخيل وملونـة الوانًا مختلفة ومزركشة بالدناديش والشرابات ، تضع فيه أمها لها ما تحتاجه من طعام ، وما يتسنى من دقة الملح المبزر، وكسر من الخبز أو (الشريك) (٩٣٧/٢٩٦) تشاركه فيها الفقيهة والعريفة (٦٥٩/٢٩١) .

وقد ادرك **الغزاوي** العرائس في مكة يحلين في ليلة زفافهن بالزينة وأهمهـا **(القـلادة)** الذهبية المطرزة **بالفل والتفاح** ويذكر أسماء الأسر التـي تـخـصـصت في صـنـاعتهـا (٦٢٤/٢٧٢) . ولا ينسى الحديث عن المهور فيما مضى وما أصبحت عليه من غلاء ، وما يزيد من تكلفـة الزواج من عادات مثـل **(العمـرة)** و **(التصبيحة)** و **(الرفود)** (٣٣٧/١٣٦) .

ويذكر **الغزاوي** أنه لم يشهد في طفولته لبس الزي الأسود في الحداد . فالنساء في ذلك الوقت كن يفضلن الزي الأبيض لا الأسود (١٢١٣/٦٠٠) .

ويتحدث في شذرة أخرى عن عادة انقرضت تسمى **(دفن العيد)** فقد كان المكيون يخرجون في اليوم الرابع من شوال إلى ضواحي مكة مودعين أيام العيد وهم محزونون على انقضائها كأنما يؤبنون فقيدًا عزيزًا (١٥٣٣/٧٥٦) . وكانت المعايدة تتم بأن تقسم مكة إلى اثني عشر قسماً يخصص لكل منها يوم من أيام العيد ابتداء من اليوم الثاني لأن اليوم الأول كان مخصصًا للأسر الكبيرة (٩٢٥/٤٥٢) ونعرف من شذرة ثالثة أنهم كانوا يلبسون في العيد الجبب والعمائم ذات القصب المـذهب **والأقـراص** التي تتـوسـطهـا الفصـوص (٦٥٢/٢٢٨) وهي من الأزياء التي لم تعد تلبس .

ومن الأزياء التي كانت تستعمل وأدركها الغزاوي **(الميتان)** وهي تشبه الجاكت الأوروبي و **(البدن)** و **(الصديرية)** و **(الفرجية)** . وكان علماء الحرمين يلبسون فرجية ذات أكمام طوال ويضعون على رؤوسهم **(المدرج)** وهي عمامة مكورة لها عذبة طويلة مدلاة على أحد المنكبين ويضيف **الغزاوي** أن جبة أهل العلم والخطباء والأئمة كانت أعلى منزلة من جبة الوجهاء والكبراء ، ويذكر بعض أنواع الجبب

(كالأنقوري) نسبة إلى أنقرة و (القراسود) و (الصوف) و (القطن) (٦٥٢/٢٨٧) .

ويعطينا **الغزاوي** في شذرات متفرقة صورة للزيارة التي كان يقوم بها المكيون في أعداد ضخمة على ظهور الدواب إلى المدينة المنورة في شهر رجب من كل عام ، والتي كانت تعرف باسم **(الركب) أو (الركوب)** فيذكر شيئاً عن التحضير لها ، وشيئاً عن حداتها ومنشديها (٧١٣/٣٢٤) ، وكيفية الركب عندما يكون فيه **(صراره)** أي أطفال يقومون بالزيارة لأول مرة وهم في أبهى حللهم على صهوات جياد مطهمة أمامها طبلان أجوفان كبيران ـ الزير والطاسة ـ لهما ايقاع قوي يهز المشاعر (٤٤٨/١٩٠) .

وبما أن **الغزاوي** كان في شرخ شبابه يستمع إلى بعض الألحان من أهل الفن القدامى في مكة المكرمة والطائف فإنه يذكر في شذرة طويلة نوعاً ما أسماء بعض من طواهم الثرى منهم (٥٨٨/٢٥٢) . ويتدارك في شذرة أخرى فيضيف أسماء الأحياء طالبًا منهم الحفاظ على التراث «فهم الذين تقع على عواتقهم تبعات الإبقاء عليه» (٨٠٧/٣٦٤) ويذكر حروف الأصول السبعة للألحان وهي **(الركبى) و (السيكا) و (البنجه) و (الحسيني) و (المايه) و (الدوكة) و (الجاركه)** (٣٢٦/١٣١) أما **(المشاروك) أو (المشاورق)** فهو يضم لحنين فأكثر (٥٨٨/٢٥٢) .

ويستمع **الغزاوي** إلى المعلمين البناءين أيام الحجر والحداد والطين وهم يتغنون بألحان جماعية أو فردية (٥٧٢/٢٤٥) تشجعهم على العمل ، وتجدد نشاطهم ، وتطرد السأم من نفوسهم ، ويحفظ **الغزاوي** عددًا كبيرًا من مصطلحاتهم مثل «**التطمين**» (إحكام وضع الحجر) و «**التوسيد**» (وضع المفاريش حوله أو تحته) و «**التكحيل**» (تملية ما حوله من فراغ) (٢٤٥١٥٧٢) . ويذكر «الغرة» وهي مادة ذات لون أحمر تطلى بها الجدران (١٥٨٣/٧٧٧) ، ويذكر أيضًا رفافًا من حجارة كانت في بعض بيوت مكة القديمة لتزين المجالس (قاعات الاستقبال) وكان يوضع فوقها بعض متاع البيت ، ثم تطورت فأصبحت تعمل من أجود أنواع الخشب المخرم ، وتعلوها كتابة مطرزة من الشعر أو الحكم أو القرآن الكريم (٩٤٢/٤١١) . وأدرك **الغزاوي** بيوت الوجهاء والكبراء في مكة المكرمة والمدينة المنورة وجدة والطائف وقد تزينت حيطانها على بعد نصف متر من السقف بآيات القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الشعر الجميل بالخط الثلث الكبير مذهبًا أو مفضضًا (٧٤١/٣٧٧) . وربما شارك **الغزاوي** في أكل «**الوكيرة**» وهي الوليمة التي كان يولها صاحب المنزل ـ بعد أن يتم بناؤه ـ للأصحاب والأصدقاء وكل من شارك في العمل من بناءين وحدادين .. إلخ (٩٩٢/٤٨٧) .

وبالإضافة «للوكيرة» يتحدث الغزاوي عن الأطعمة في شذرات كثيرة متفرقة وهي أطعمة كان بعضها شائعًا وطواه النسيان مثل **مرقة الهواء ، وهي** تتكون من ماء وكشنه وأباهير وخبز ناشف (٩١٠/٤٤٣) ، وخبز الفتوت وهو لا يصنع إلا في حفلات الختان ويخلط به اللوز والسكر والسمن (١٤١٠/٦٩٥) . ويذكر «**اللقيمات**» و «**الزلابية**» و «**كل واشكر**» وكانت مما لا يستغنى عنه في الصباح في مكة ومدن الحجاز الأخرى (٩١٢/٤٤٤) ... وغير ذلك من الأكلات التي يضيق المجال لذكرها .

وكان **الغزاوي** يتلقى مكاتيب من القراء تصحح أحيانًا ، وتضيف أحيانًا أخرى ، مكونة روافد للشذرات ، فيشكل التصحيح شذرة ، وتنشر الإضافة ، إذا كانت طويلة كمقال مستقل في **المنهل** . ففي شذرة عن **(الشقدف)** مثلًا يذكر الغزاوي أن **(الشقدف)** قديم ويستدل على ذلك بوروده في شعر امرىء القيس (أقول وقد مال الغبيط بنا معًا ..الخ) (٨٣٨/٣٨٢) . فيتلقى تصحيحًا من قارىء يوضح الفرق بين **الشقدف والعبيط والهودج والشبرية** (٨٦٩/٤٠٣) . ويقرأ قارىء آخر ما ذكره **الغزاوي** في شذراته عن الألعاب الشعبية فيكتب مقالًا تحت عنوان «خواطر مشتركة» مقارنًا ما ذكره **الغزاوي** من ألعاب شعبية وألعاب شعبية شبيهة لها في القصيم (٦/١٣٨٧:٥٣١/٥٣٣) . إضافة لذلك كان **الغزاوي** يستفتي أحيانًا صديقه **أبا نبيه عبد القدوس الأنصاري** أو يتساءل إن كان ما ذكره عن جانب ما من المأثور الشعبي في مكة المكرمة موجودًا في المدينة المنورة ، فيستجيب **الأنصاري** لذلك (١١٦٣/٥٧٧ ، مثلًا) .

ولا يكتفي **الغزاوي** بتسجيل ما أدركه من مأثور شعبي ، بل يبدي رأيه في بعض الأحيان ، **وهو رأي من شهد فترة ما قبل الطفرة** الاقتصادية وبعدها ، وتأثير ذلك كله على المأثور الشعبي مما أدى إلى ضموره أحيانًا ، وزواله أحيانًا أخرى ، بحجة التقدم والرقي والتطور . فلا غرو أن جاءت آراؤه مؤيدة لهذا المأثور ليس بدافع الحنين إلى الماضي ولكن بالمنطق والحجة . **فهو** حين يقارن بين «**الرواشين**» والنوافذ الحالية للمباني يفضل الأولى على الثانية لأنها «**أكثر ملائمة وأجمل منظرًا وأروح مجلسًا .. فهو منتهى ما**





تمخضت عنه الحضارة الإسلامية في أزهى عصورها» (٢٢٧/٥٣٦) . وهو يدعو إلى تزيين حيطان المجالس والغرف على بعد نصف متر من السقف بآيات من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر الجميل بالخط الثلث الكبير . ويتساءل إن كان هناك «ما يمنع إحياء هذه الطريقة في كل ما ينشأ من العمران الحديث ، أم هو مجرد الأخذ بما ارتضاه الغرب لنفسه من أساليب العمارة دون مراعاة لأي اعتبار طقسي ، أو ذوقي أو تاريخي أو أدبي ؟» (٣٣٨/٧٤١) . ويبدي **الغزاوي** رأيه فيما يسمى «تطوير» المأثور الشعبي حين يتحدث عن «المجس» في الموسيقى قائلاً : «لا نعرف سبب التسمية ، وإن كنا نكاد نفجع فيه أخيرًا بالتلقيح ، أو التطوير أو التدجين أو التهجين .. وليكن التطور في المادة فقط بأشكالها أما الروح فلا سبيل إلى التسلط عليها (٧١٧/١٤٥٨) . وهو يدعو أيضًا إلى المحافظة على هذا الضرب من الموسيقى ، وعلى ضروب الموسيقى الأخرى وذلك بـ «**إقامة حفلات (فولكلورية)** مرنائية (أي تلفزيونية) تجمع ما تبقى من حملة الدانات» (٢٦٥/٦٠٨) ، وهو يطلب كذلك من المسؤولين من الآثار أن يحفظوا في متاحفهم نماذج للأزياء التي أصبحت مجرد ذكريات (٢٨٨/٦٥٢) . ويقترح على المجلس البلدي في مكة المكرمة أن يجعل من التقليد القديم للمعايدة في العيد أساسًا ، وذلك باتخاذ نظام اجتماعي عام يقسم مكة المكرمة إلى أقسام ، وتقسم هذه بدورها إلى أيام العيد الأربعة (٤٥٢/٩٢٥) .

قلنا إن **الغزاوي** كان يشعر بالغبطة ويتملكه العجب كلما ظفر بأصل فصيح لكلمة عامية ، أو كلما وجد أن اللفظ العامي فصيح . ولعله كان يشعر بنفس الشعور . ويتملكه نفس العجب في اطلاعاته المتنوعة في كتب التراث العربي القديم حين يجد شواهد تدل على أن بعض مأثور مكة المكرمة الشعبي ، موجودًا كان أو مندثرًا ، ضارب في القدم . ولهذا فإن كثير من الشذرات تعطي بهذه الشواهد بعدًا تاريخيًا واجتماعيًا لهذا المأثور ، ويكفي هنا أن نستعرض بعض الأمثلة .

يطلق المكيون كلمة «مِلكة» على عقد الزواج ، ويرجح **الغزاوي** أن استعمال الكلمة بهذا المعنى يعود إلى ما قبل مائة وألف سنة (٢١١/٤٩٢) . فقد جاءت بنفس المعنى في بيت شعر لأبي مسمار العكلي :

لله در عامر إذا نطق
في حفل أملاك وفي تلك الحلق

البادية وجدت اهتمام من الأنصاري.

أما عادة نثر النقود على العروس فهي راسخة في القدم كذلك ، فقد ورد ذكرها في شعر المتنبي :

خميس بشرق الأرض للغرب زحفه
وفي أذن الجوزاء منه زمام
إذا زلقت مشيتها ببطونها
كما تتمشى في الصعيد الأداهم
نثرتهمُ فوق (الأحيدب) نثرة
كما نثرت فوق العروس الدراهم

ويذكر **الغزاوي** كيف أن الحاضرات ، وإن كن من ذوات اليسار ، يتزاحمن على المال المنثور من باب المفاكهة والمداعبة (١٧٨/٤١٩) .

ويستوقف **الغزاوي** بيت لذي الرمة :

وليلٍ كجلباب العروس قطعتُه
بأربعة ، والشخصُ في العين واحدُ

فيستدل منه على أن فستان العروس كان أسود اللون لا أبيضه ، ويعلق قائلاً إن اللون الأسود يجعل العروس أبهى منظرًا (١٦٦/ ٦٠) ولعله بذلك يعني ضمناً بياض لون العروس لا سواده لأن اللون يظهر بضده .

كذلك يستدل **الغزاوي** من قصة نوردها كلها هنا لأهميتها ـ على أن عادة وضع القفصان على نعوش النساء تميزًا لهن عن نعوش الرجال ـ وهي عادة لا تزال ممارسة في مكة المكرمة ـ قديمة جدًا ، وأنها عادة حبشية في أصلها ، وأ أول من وضع القفص على نعشها هي فاطمة بنت رسول الله ﷺ ، تقول القصة :

عن محمد بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما عن أمه أم جعفر أن فاطمة بنت رسول الله ﷺ قالت لأسماء بنت عميس : يا أسماء إني قد استقبحت ما يصنع بالنساء ، أنه يطرح على المرأة ـ أي المتوفاة ـ الثوب فيصفها ، فقالت أسماء : يا بنت رسول الله ، ألا أريك شيئًا رأيته بأرض الحبشة ؟ فدعت بجرائد رطبة فحنتها ثم طرحت عليها ثوبًا ، فقالت فاطمة : ما أحسن هذا وأجمله ، تعرف به المرأة من الرجال ، فإذا أنا مت فاغسليني أنت ولا تدخلي علي أحدًا ، فلما توفيت جاءت عائشة تدخل ، فقالت أسماء : لا تدخلي ، فشكت إلى أبي بكر ، فقالت : «إن هذه الخثعمية تحول بيننا وبين بنت رسول الله ﷺ ، وقد جعلت لها مثل (هودج العروس) !! فجاء أبو بكر فوقف على الباب ، فقال : يا أسماء ما حملك على أن منعت أزواج النبي ﷺ أن يدخلن على بنت رسول الله ، وجعلت لها مثل هودج العروس ؟ فقالت : أمرتني ألا يدخل عليها أحد ، وأريتها هذا الذي صنعت وهي حية فأمرتني أن أصنع ذلك لها ، قال أبو بكر : فاصنعي ما أمرتك ، ثم انصرف فغسلها علي وأسماء ، قال أبو عمر : فاطمة رضي الله عنها أول من غطى نعشها من النساء في الإسلام على الصفة المذكورة في هذا الخبر ، ثم بعدها زينب بنت جحش رضي الله عنها صنع ذلك بها أيضًا» .

والقصة مؤشر جيد لكيفية قبول عادة جديدة في مجتمع ما وأسبابها . فالتمييز بين نعش المرأة ونعش الرجل كان مطلوبًا ، والحل المقترح لم تستحسنه أية امرأة ، وإنما استحسنته بنت رسول الله ﷺ وكانت أول من وضع القفص على نعشها ، ولهذا استمرت العادة حتى يومنا هذا . ولقد صدق **الغزاوي** حين قال معلقًا إن «في هذا الأثر ما يدل على أخذ ما لا يتنافى مع النصوص الشرعية من العوائد المستحسنة ، واصطناعه ، ولو كان من عمل غير المسلمين ما دامت المصلحة تمت به ، وقصد به الخير ، ولا ضرر فيه ولا ضرار» (١٨١٩/ ٨٨١) .

ومن العادات التي اندثرت وأصبحت أثرًا بعد عين ، والتي أدركها **الغزاوي** وشاهدها عادة تشريط الخدود ، أو ما يعرف في مكة المكرمة باسم **المشالي** وكان مما يعتبر للرجل والمرأة زينة وجمالاً ، ويعثر **الغزاوي** على دليل يوضح أنها عادة ترجع إلى ما قبل القرنين السادس والسابع الهجريين . فها هو **بهاء الدين محمد بن إبراهيم** (ابن النحاس) النحوي المولود في ٦١٧هـ والمتوفى في ٨٩٨هـ يمدح مليحاً شرطوه قائلاً :

قلت لما شرطوه ، وجرى
دمه القاني على الخد النقي
ليس بدعًا ما أتوا في فعلهم
هو بدر مشرق بالشفق

وكانت **المشالي** ، العامة في البيض والسود على السواء ، مما لفت أنظار الرحالة غير العرب الذين زاروا مكة المكرمة سرًا تحت ستار




الإسلام . ويذكر **بيرتون** ، مثلاً ، أن العملية تجرى للطفل في اليوم الأربعين من ميلاده ، وقد أفاد بعض المكيين أحد هؤلاء الرحالة بأن الغرض منها طبي ، وقال آخرون إنها تدل على أن من يحملها خادم للكعبة الشريفة . وقد عزاها **بيرتون** نفسه إلى الرغبة في الزينة والتجميل ، رغم أن المكيين أفادوه أن العادة نشأت من ضرورة على أنهم ينتمون لمكة المكرمة[٩] .

وقد رأيت إبان اقامتي في مكة المكرمة مسنًا جرت على خدوده عملية التشريط هذه ، مما ذكرني بعادة شبيهة لها شاعت قبل زمن في جمهورية السودان باسم «**الشلوخ**» بين الرجال والنساء لأسباب منها الزينة والتجميل ، خاصة بالنسبة للنساء .

ومن بيت في قصيدة للشاعر الجاهلي النابغة الذبياني يقول :

ليست من السود أعقابا ، إذا انصرفت
ولا تبيع بأعلى مكة البرما

يستشهد الغزاوي بهذا على أطلال مصانع الفخار والأزيار الموجودة آنذاك حول منطقة الحجون في مكة المكرمة (٢١٩/٨٢) .

ويستشهد أيضًا من نص في كتاب **شفاء الغليل** للشهاب الخفاجي المصري (٩٧٧هـ ـ ١٠٦٦هـ) يقول «إن أهل مكة يطلقون الدورق على جرة الماء ، وإن استعمال أهل مكة للفظة «درق» (الجمع : دوارق) على الآنية التي تحمل ماء زمزم يرجع إلى زمن يسبق هذا التاريخ ، وهنا يستطرد **الغزاوي** فيذكر بهذه المناسبة آنية أخرى كانت معروفة على عهده واندثرت مثل (الربعى) و (الغلابة) .

و (البرادية) وكيف أنها كانت توضع على رفاف الدور والمناور وتطيب بالتبخير أو التجمير ، وتزين بالغطيان المزركشة المخروطة ، (٤٧٨/٢٠٦) . أما قدم عادة اختيار الآنية الفخارية بالنقر عليها فيستدل عليه **الغزاوي** (١٠١/٣٦) من شعر لأبي بكر بن الجزار السرقسطي :

إياك من زلل اللسان فإنما
عقل الفتى في لفظه المسموع
والمرء يختبر الإناء بنقره
ليرى الصحيح به من المصدوع

ولعل **الغزاوي** أراد آن يلفت بشذراته هذه وأخواتها الكثر أنظار المتخصصين في المأثور الشعبي إلى ثراء التراث العربي «المدون» بهذا المأثور ، فيما يتيح لهم تقصي بعض جوانبه ، مندثرة كانت أو فاعلة ، تاريخيًا واجتماعيًا وثقافيًا ، وقد تبنى **مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية** مشرعًا تنبه إلى ثراء هذه المادة المبثوثة في تضاعيف أمهات كتب التراث ، وهو مشروع يهدف إلى جمعها من مصادرها المختلفة من أدبية ولغوية ودينية وفقهية وفلسفية وتاريخية وجغرافية واجتماعية وفلكية وعلمية وطبية .. إلخ ، وتصنيفها وفهرستها مما سيمكن المتخصصين من الوقوف عليها بكل سهولة ، وييسر دراستها وتحليلها تحليلا علميًا دقيقًا» يعين على دراسة المجتمع العربي في عصوره المختلفة المتعاقبة ، وما طرأ عليه من تطورات اجتماعية وثقافية ، أو ما طرأ على هذا التراث نفسه من تطور في المنطقة العربية عبر الزمان والمكان ، وذلك بهدف كشف الإطار الحضاري والمضامين الثقافية للأمة العربية وتطورها كما تعكسه هذه المادة الفولكلورية المدونة»[١٠] .

ولا يخلو الكتاب من بعض الهنات الناتجة من عدم التحرير . فلقد جمعت الشذرات ونشرت في الكتاب كما هي ، أي كما نشرت في مجلة **المنهل** على مدى نصف قرن تقريبًا . ولهذا فإن بعضها قد تكرر بنصه . فالشذرة رقم ١٦٦ (ص : ٦٠) ، مثلاً ، والتي تفيد أن ثوب زفاف العروس كان أسود اللون كررت كما هي على ص : ٦٢٦ ، كما ذكرت نفس الشذرة مره أخرى مع تعليق قصير جدًا يذكر فيه أنه تأكد له بأن العرائس ذوات اليسار كن يستحسن السواد في حلل الزينة (١٥٨٧/٧٧٩) وكذلك تكررت شذرة حول «**الغترة**» (لباس الرأس) على صفحتي ٧٩٠ و ٨٠٨ .

كذلك ليس هناك إشارة في الكتاب لرقم وتاريخ عدد **المنهل** الذي نشرت فيه كل مجموعة من الشذرات ، فإشارة مثل هذه في الهامش تعني كثيرًا في معرفة البعد التاريخي لبعض ما يتحدث عنه **الغزاوي** ، خاصة وهو يرجع أحيانًا ممارسة عادة ما إلى أربعين أو خمسين سنة مضت (١٢٢١/٦٠٣) . فلا نستطيع هنا أن نحدد التاريخ الذي يتحدث عنه إذا لم نعرف التاريخ الذي يتحدث فيه . ويشير **الغزاوي** إلى مراجعه بطريقة تقليدية فلا يذكر إلا اسم المرجع ومؤلفه ، ويغفل ذكر طبعته ومكان وتاريخ نشره وناشره ورقم الصفحة المأخوذ منها النص ، مما يقول به التوثيق العلمي ، بل يعترف الغزاوي مرة أنه نسي في أي كتاب قرأ ما قرأ . وهذه كلها أمور كان يمكن تداركها لو خضعت مادة الكتاب كلها لتحرير وإعداد للنشر .

ومما يحمد لهذه الطبعة من الشذرات قلة الأخطاء المطبعية ، فهي في حكم النادر إذا ما قورنت بحجم الكتاب (أكثر من ألف صفحة من الحجم المتوسط) . ولعل ضخامة العمل هي التي حولت مثلاً ، أم **رومان** وهو اسم لامرأة ورد ذكرها في حديث للسيدة عائشة رضي الله عنها في الشذرة رقم ١٢٥٨ ص ٦١٨ إلى «أم درمان» وضمها بالتالي إلى فهرس أسماء الأماكن بدلاً من أسماء الأعلام .

لقد لفتت الشذرات بثرائها انتباه ثلاثة أساتذه من جامعة أم القرى فعكفوا عليها توثيقًا وتحريرًا وإعدادًا وتبويبًا ، وجمعوا ما يتعلق بمكة المكرمة وجغرافيتها في جزء ، وما هو خاص بلغتها والحياة الاجتماعية فيها في جزء ثانٍ . وقد نشر الجزء الأول في العام الماضي[١١] ، ولا تزال مخطوطة الجزء الثاني تنتظر النشر على يدي النادي الأدبي بمكة المكرمة . ولكن **المنهل** ، من جهة أخرى ، فضلت كما جاء على غلاف الكتاب أن تنشر الشذرات بهذه الطريقة التي تسجل «مسطرة نشرها في مجلة **المنهل** السعودية قرابة نصف قرن بعد أن أملى نفر من أهل الفضل والعلم والأدب الموثوق بهم أن تكون كذلك بعيدًا عن صيغة الفصول والأبواب» .

لقد أسدت **المنهل** خدمة كبيرة للمثقفين عامة والمتخصصين في المأثور الشعبي خاصة بنشرها هذا الكتاب القمين بالاقتناء . ونأمل أن يتبع ذلك تحقيق أمنية أخرى للفقيد **عبدالقدوس الأنصاري** على يدي ابنه نبيه بنشر رحلة **محمد عبدالحميد** مردداً من الطفولة إلى الكهولة نشرًا مستقلاً (هامش رقم ١/١ الشذرة ١٧٣٧/ ٨٤٥) ، كما نأمل أن تعمل **المنهل** ، بالتعاون مع جريدة **الندوة والبلاد وأم القرى** ، على جمع الشذرات التي نشرها **الغزاوي** فيها وإصدارها في كتاب مستقل .

ألا رحم الله **عبد القدوس الأنصاري وأحمد بن إبراهيم الغزاوي** وأمد في أيام **نبيه** لتثري **المنهل** فيما أثرت ، دراسات المأثور الشعبي كما فعلت في الماضي وكما ستفعل ، والمقال هذا ماثل للطبع بإصدار عدد خاص حول العادات والتقاليد .

الهوامش

١ ـ لتفصيل أوفى عن مؤلفاته وعنه انظر : أحمد محمد عبد الدايم عبد الله ، «عبد القدوس الأنصاري اللغوي المحقق والأديب المؤرخ ـ المنهل س : ٥٤ ، م :٤٩ ، ع : ٤٦٠ ، جمادى الثانية ١٤٠٨هـ ، ٢٠٢ ـ ٢٠٥ . وسأشير هنا ـ وكلما ورد ذكر المنهل ـ إلى تاريخ صدور العدد وأرقام الصفحات على هذا النحو : يشير الرقم أو الرقمان قبل الشرطة المائلة إلى الشهر يتبع ذلك / السنة الهجرية ثم نقطة فوقها نقطة ثم رقم الصفحة أو أرقام الصفحات .

٢ ـ عبد القدوس الأنصاري ، موسوعة تاريخ مدينة جدة ، المجلد الأول ، ط : ٣ ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص : ٣٤٣ .

٣ ـ أحمد محمد الضبيب ، على مرافئ التراث . الرياض : دار العلوم للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ ، ص : ١٢٦ .

٤ ـ موسوعة تاريخ مدينة جدة ، ص : ٢٤٣ ـ ٢٧١ ، ٤٥٥ـ٤٦٦ ، ٤٩٩ـ٥٠٨ .

٥ ـ مناحي ضاوي القثامي ، لكل مثل قصة ، جزءان ، الطائف : نادي الطائف الأدبي ، ١٤٠٠هـ .

٦ ـ محمد بن أحمد العقيلي ، الأدب الشعبي في الجنوب ، جزءان ، الرياض : دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، ١٩٧٢ :

٧ ـ احمد بن إبراهيم الغزاوي ، شذرات الذهب ، إصدارات المنهل(٨) ، جدة : المنهل ، ١٠٤٧هـ / ١٩٨٧م . وسأشير فيما بعد وكلما ورد ذكر هذا الكتاب إلى رقم الشذرة ، تتبعه شرطة مائلة ، فرقم الصفحة أو الصفحات .

٨ ـ جريدة أخبار اليوم بتاريخ ٢٢ رمضان ١٣٩٥هـ / ٢٧ سبتمبر ١٩٧٥م وأعيد نشر نص المقابلة في المنهل (٩/ ١٣٩٥ : ٧٩٦ـ٨٠١) .

٩ ـ Richard Burton, Personal Narrative of A Pilgrimage to Madinah and Mecca. Vol II. New York : Dover Publictions, Inc, 1964, p.233,234 .

١٠ـ محمد رجب النجار «مشروع جمع وتصنيف وفهرسة المادة الفولكلورية في مصادر التراث الشعبي العربي المدون» مقدم إلى مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية ، ١٩٨٥ ـ مخطوطة .

١١ـ احمد بن إبراهيم الغزاوي ، شذرات الذهب ، إعداد : معراج ميرزا وعبد العزيز صقر الغامدي ومحمد السرياني ، مكة : نادي مكة الأدبي ، ١٤٠٧هـ .




د. عبد العزيز لبيب

الفصيح في لغة السيرة الهلالية







■ ■ ليس المرام في هذا البحث إنجاز تحقيق شامل كامل لنص هلالي ، بل إنشاء اختبار لغوي همه الأول التثبت من مدى الاستفادة من القاموس الفصيح في شرح ما انقرض من المأثورات المروية ، لذلك ركزت النظر هنا في الجانب اللغوي منطلقًا من افتراض إمكان الاعتماد على العربية الفصحى ، والرجوع إليها في شرح العامية ، وردّ مفردات هذه إلى تلك كلّما كانت الأولى للثانية أصلًا لغويًا .

ولا أعد هذا الاعتماد إلّا وسيلة من بين وسائل التحقيق وتقنياته الأخرى الجمالية منها والاجتماعية والتاريخية الواجب توافرها واجتماعها لشرح الروايات الهلالية في سياقها الاجتماعي والتاريخي واللغوي المخصوص على كل رواية وتأويلها التأويل الدقيق والشامل . ■ ■

وما نريد تبيانه هو :

١ ـ أن للقاموس الفصيح إسهامًا مثريًا في شرح لغة المأثورات الشعبية ومهجور الكلام منها على وجه الخصوص .

٢ ـ أنه لا يمكن إنكار فضل بعض المناهج السوسيولوجية ، البنيوية منها والوظيفية خاصة ، في فهم أنماط القص الشعبي ، بيد أن إغفالها الجانب الذاتي فيه بغية إبراز «البنية الأم» يقودها غالباً إلى طمس الفروق بين السير أو الملاحم المختلفة أو بين الروايات المتعددة للسيرة الواحدة .

٣ ـ وأنه ، مقابل ذلك ، من شأن التدقيق اللغوي والبيان الجمالي أن يبرزا ذاتية هذا القص وأن يفصحا عن عناصره المتجددة والمتحوّلة دومًا .

قد يبدو لبعضهم أن الرجوع إلى الفصحى يكلّف جهدًا يمكن ادخاره ، لكن الغلطات الكثيرة التي تصاحب تحقيقات بعض الدارسين حدت بي إلى التساؤل عمّا إذا كان سوء المعرفة بالعربية الفصحى أو إغفالها في أثناء البحث ـ وهما سيان ـ لا يعوقان نقل المأثور الشفوي نقلًا صحيحًا دقيقًا وتدوينه تدوينًا أمينًا ، وذلك مهما أتقن الباحث اللّهجات العامية .

الأدب الشعبي في تونس والشعر البدوي خاصة مستودع لغوي رحب وثري وأصيل . وطبيعي أن تتطور اللغة العربية بفضل نحت مفردات جديدة وتوليد معانٍ جديدة ، وتعريب مفردات ومصطلحات أجنبية ، وشيوع لغة وسطى في مجال الإعلام والاتصال وصعود عاميات حديثة ، وهو تطور لغوي طبيعيٍ ما انفك سيره منذ القرن الماضي يتناسب مع تطور أسلوب العيش ونمط المجتمع ، ولكن ليس في مقدورنا أن ننكر ما يمنحه المأثور الشعبي وشعره الغنائي خاصة للغة اليومية من تواصل وجداني وحضاري ، ودراسة الحال محاولة في تبيين العلاقة القائمة بين العامي من الكلام وفصيحه والبرهنة عليها .

كانت بعض المجموعات ـ كالبدو مثلًا ـ إلى وقت قريب ، وهي لا تزال كذلك في بعض الأحيان والأحوال تستعمل مفردات وقوالب تعبيرية وبلاغية شاعت قديماً عند العرب . وهي مفردات وقوالب قد آلت اليوم ـ خارج حيز هذه المجموعات الضيق وخارج نمط عيشها شبه المستقل ـ إلى الاندثار .

ومن فوائد الدراسات الفلكلورية أن تكشف عن هذا المستودع اللغوي وأن تبين في بعض الحالات فصاحة لفظه ولسانه بعد مكافحته بالمعاجم اللغوية . وكم من مرة شدّت انتباهي السيرة الهلالية المروية في الجنوب التونسي بدقة استعمال المفردات فيها . ذلك أن عالمها اللغوي ، والخيالي أيضاً ، عالم رحب حتى ولئن كان حيزها الأنثروبولوجي / الاجتماعي حيزاً ضيقاً ومتقشفاً صلفاً . ففي السيرة تحبك للموضوع الواحد - أو للذات الواحدة - أسماء مختلفة ، بل ويحوّل المحمول إلى موضوع والصّفة إلى ذات كأن تطلق على الناقة مثلاً أو الحصان أو المطر أسماء مختلفة باختلاف السن أو الهيئة أو الوظيفة أو الحال . إنّ راوي الهلالية يسمي الناقة ، حسب حالاتها ، مهرية وبكرة وحِقّة وبنتَ لَبون وأُمّ شِمال وقَلُوصاً وغارباً (غرائب الابل) وهَوْشا (الإبل السارحة) ومهجورة (الناقة الممتازة) ، وهي جميعها مفردات فصيحة ودقيقة المعنى والاستعمال ، هذا دون ما يطلق على الذكر من الإبل من أسماء .

نرى على هذا النحو أن العامية عاميتان : عامية تسود يوماً بعد يوم ، وعامية منقرضة أو سائرة في طريقها إلى الانقراض ، وغالباً ما تكون المنقرضة لغة الثقافة الشعبية ، لذلك وجب أن يستند الباحث - من بين ما يستند طبعاً - إلى مرجع قاموسي ثانٍ يقع خارج لغة الراوي الشعبي الذي لا يفهم دائماً مدلول مفردات ما ينقل إليه . وهذا المرجع الثاني هو العربية الفصحى . ولا تتحقق الاستفادة منه بالنقل البسيط عن المعاجم القديمة بل بالمكافحة .

إن بعض الشروح المقدمة في روايات هلالية من المغرب العربي ، المتأثر منها بمدرسة جيلبار بوريس وويليام مارساي ، تبعث أحياناً على الاحتراز والريبة وتدعو إلى طرح هذا السؤال : إلى أيّ مدىً يمكن أن نثق في قواميس العامية التي جهلت أو تجاهلت أصولها الفصيحة فقدمت اللهجات المحلية وكأنها لغات مستقلة عن بعضها بعض وقائمه بذاتها ؟[1] .

ليس غريباً إذًا أن تتكرر الأغلاط والهفوات في حقل الاشتقاق اللغوي أو في تدوين الأصوات ما لم يستعن المدون والشارح بقواعد الفصحى . كذلك الشأن في شرح المفردات (المعبر والناقل الأول لثقافة المجتمعات البسيطة) المتصل منها خاصة بأساليب عيش بعض المجموعات وبوسائله المادية وذلك بسبب ثبات معاني هذه المفردات وضعف التأثيرات الخارجية في لغة وثقافة الريف ، البدوي منه على وجه الخصوص . وطبيعي أن يختلف الشأن في دراسة الثقافة الشعبية في المدن لما يطرأ على اللغة فيها من تطوّر وتغيير ومن تحريف في النّظام والتركيب والمعنى تطوراً أسرع وتحريفاً أكبر . لكن لهجات المدن لا تدخل في سياق دراستنا المخصوصة على رواية بدوية من روايات السيرة الهلالية .

ومهما يكن من أمر فما نقدمه لا نعتبره نصًّا نموذجيًّا مركزيًّا أو ما شابه ذلك[2] بل رواية (Version) محلية ميزتها في صيغتها وتلويناتها وفروقها المخصوصة ، وأما موقعها بين غيرها فمشروط بقريحة راويها الفنية وإتقان ناقلها نحت الصور والإبلاغ ومطابقة الكلام للمقصود[3] .

والسيرة الهلالية مثلها مثل أغراض الأدب الشعبي الأخرى أميل إلى الشرح الأدبي والنقد الفني منه إلى التأويل الاجتماعي الذي قد يتغافل أحياناً عن دلالتها الجمالية والوجدانية . نقول أميل لأننا لا نقلل من شأن المقاربة الاجتماعية والأنثروبولوجية إن هي لم تنزلق بالسيرة نحو أحادية التحليل .

في مقدور التحليل التشكيلي (المورفولوجي) خاصة والبنيوي عامة تجريد النص الهلالي وإخضاعه لمقومات قصصية وملحمية تصنيفية وكونية كالدافع أو الواعز ، كالحاجة أو الصراع ، كالمرحلة أو الدورة ، أو كالغاية وغيرها . وهي مقومات تفيد الدارس من حيث هي أدوات مفهومية رافدة لتنظيم التحليل تنظيماً محكماً ، بيد أنه يبقى تنظيماً خارجيًّا لا يعبر بدقة وأمانة عمّا في المضامين الباطنة ولا يفسر المعاني المخصوصة ولا عناصر الخلق الذاتي . وقد يمحو التجريد بين السير أو الملاحم فروقها في اللغة والقيم والذوق والسياق الحضاري فتأتي النتائج تكراراً للمقدمات كأنها تدعونا إلى الإمساك عن التمادي في البحث لأن ما سيقال قد قيل سابقاً . السيرة الهلالية واحدة إن شئنا ، أما رواياتها فمتعددة ومختلفة ، بل ومتناقضة الأقوال مراراً لا على المستوى الأفقي / الجغرافي وحسب بل وأيضاً على المستوى العمودي (هنا تكمن أهمية المقارنة السوسيولوجية) بين الريف والمدينة ، بين الجماعة الفلاحية والجماعة البدوية ، ومثل ذلك أن أبا زيد الهلالي بطل القبيلة ورمز وحدتها العليا في المناطق الرعوية في



جنوبي تونس يصبح في شماليها الغربي ـ حيث يسود الإنتاج الزراعي الأسري ـ واحدًا من أبناء ذياب المغمورين(٤) . ذياب «**الأناني**» يستحوذ على لقب البطولة . طبيعي أن يتبادر إلى الأذهان التفسير السوسيولوجي . ولكن ما دور الظواهر الثقافية في هذا الاختلاف ؟ وما دمنا في مجال الفن الروائي فإن لاختلاف الأسلوب القصصي والشعري أهمية بالغة في تبيين أوجه الاختلاف بين الروايات . صحيح أن الروايات الهلالية تسوق أحداثاً مشتركة أو بعضًا منها وتقدم الشخصيات نفسها أو عدداً منها ، بيد أن الواحدة منه تكسب شخصياتها قيماً مختلفة في النوع وفي الدرجة أو في الأولوية ، وتقدم الأحداث بأسلوب روائي أو غنائي مميز . كذلك الشأن في المقاطع الشعرية ، فإن من الرواة من لا ينقل ما يسمع بل يتفنن أحياناً في تغيير مفردات أو نحت صور جديدة ظنًّا منه أنها أبلغ وأثرى . هذا ما يقودنا إلى الاعتقاد أن التمايز اللغوي والبلاغي لا يعتبر في دائرة الأدب ـ فمقصده الأول هو هذا التمايز بالذات ـ مجرد متحول تأتي مرتبته دون مرتبة الثابت في النصوص . وإن من الدراسات الوظيفية على أهميتها وجدواها ما يقودنا ـ كلّما كانت تفتقد إلى الشرح الأدبي والنقد الفني ـ إلى التأليف بين الروايات في وحدة جوفاء ينعدم منها النبض الحي للثقافة الشعبية وينحدر الوجدان الجماعي ، وتذوي الكلمات حاملة ذكرى الجماعة وحنينها إلى الماضي . وبدل الحياة تقوم «**البنية الأم**» باسم موقف علمي كان أولى كسبه وضمانه في العلوم الإنسانية القائمة كالتاريخ والاجتماع وعلم النفس والفلسفة ، وهي علوم لن يكون للفلكلور في مجال تخصصها لا الإسهام الأكبر ولا الجدوى الأولى ، بل هو بالنسبة إليها يؤدّي دور المتمم في دراسة الوعي الشعبي والوجدان الجماعي .

٢ ـ رواية الحاج سعد بن عبد الله :

راوي «**الزناتة وأولاد هلال**» هو الحاج **سعد بن عبد الله بن علي** ، القاطن بمعتمدية ميدون من جزيرة جربة ، وهو شيخ في العقد السادس من عمره وأصل منطقة مدنين من قبيلة التوازين تحديدًا . وكان قد هاجر شابًّا إلى جزيرة جربة مع بعض عشيرته واستقروا بها لاحتراف البستنة وتربية الماشية . وفي موطنهم الجديد تمسكوا في شيء من الانعكاف على الذات بتقاليدهم وعاداتهم البدوية كتقاليد القرابة وعادات الزّواج فحفظوا السيرة على نقاوتها القصصية القديمة ، لولا خيانة الذاكرة أحياناً إذ تتشابه عرضاً في مخيلة الراوي أسماء بعض الشخصيات .

ومن الغريب أن يعنون الحاج سعد قصص الهلالية ، وهي التي يغلب عليها النثر ، «**بقصائد أولاد هلال**» ناحيًا في هذا الشأن منحى الشاعر الكبير **النفطي بورخيص** من مدنين أيضاً(٥) . ومما يرويه من السيرة وسجلناه صوتيًّا الأقاصيص الثلاث التالية :

١ ـ «**الزناتة وأولاد هلال**» (٣٠ دقيقة) .
٢ ـ «**الجازية وذياب واليهودي**» (١٠ دقيقة) .
٣ ـ «**الهلالية والشريف بن هاشم**» (٢٠ دقيقة) .

فأما «**الزناتة وأولاد هلال**» التي نقدمها هنا إسهاماً وإضافة متواضعين إلى الروايات المحققة فهي بمثابة مقطع ينتمي من حيث بنائه القصصي إلى رواية / قصيدة أطول تروى في عدد من مواضع الجنوب التونسي ، ويجيد الشاعر **النفطي بورخيص** إلقاءها . وهي في اعتقادنا واحدة من أمتن أقوال الهلالية في هذه المنطقة ، وأقواها حبكاً للصور ، وأقومها اختزالاً في التعبير والسرد ، علاوة على مقاطعها الشعرية والغنائية . وهي غنائية رعوية أولاً وقبل كل شيء .

ما يميز رواية الحاج سعد على الرغم من قصرها احتواؤها على عدد من الحكم والأمثال ، ومن أنواع الحلم والفأل والنذير والفراسة ، حتى لكأن المرام منها ليس السّرد الملحمي أو الوصفي للوقائع بل البيان الجمالي لمجموعة من القواعد الأخلاقية والأعراف التي تلخص تجربة المجموعة في صراعها مع الطبيعة وتجربة الفرد ضمن مجموعته . ولكن سبيلها في ذلك يبقى الإمتاع والمؤانسة والمسامرة .

تنتمي رواية الحاج سعد إلى مرحلة **التغريبة** من السيرة الهلالية .فالريادة التي يتحدث عنها ليست ريادة أبي زيد الأولى بل استكشافًا صغير الشأن تم بعد حلول الهلالية بتونس . البطل البارز في رواية الحال هو **ذياب بن غانم** ، وبطلتها الخفية هي **الجازية** . ارتحل ذياب بتدبير من

هذه الامرأة بالإبل إلى بَر «**الأغوال والأهوال**» (يطابق غدامس في روايات أخرى) حيث الماء والمرعى . ثم إن القبيلة بتدبير من الجازية أيضاً استنجدت به لحمايتها وللحيلولة دون الزّناتة المتسلطين ولإثبات حقها على الماء . عاد البطل بعد صراع مع المجهول ليخوض صراعاً آخر مع بطل الزناتة **خليفة** .

مواضع الرواية (**عين المزونة**) وشخصياتها (**خليفة الزناتة**) دليل حدوث وقائعها في البلاد التونسية . ويكون الماء عقدتها الأولى .

وإن قسمناها تقسيماً زمنيًّا روائيًّا عثرنا على عناصر قصصية أربعة :

العنصر الأول : خروج شباب من هلال للصيد وحلولهم بأحد الأماكن المعزولة . هناك طلبوا شواءً فإذا باللحم يستعصي على ذلك إنذاراً بمعركة سيكون النصر فيها لأعدائهم الزناتة . هذا العنصر شائع في روايات أخرى تصحح بعض ما جاء في روايتنا من أسماء الشخصيات[٦] كما يتكرر في عموميته طبعاً في **تغريبة بني هلال** المطبوعة ، ويعرف بقصة **صبرة ولد بوزيد**[٧] . بيد أن وجه الشبه العام لا يطمس أوجه الاختلاف الدقيقة والحادة ، ومنها :

	الرواية الشرقية المطبوعة	رواية الحاج سعد الشلوية
الوقائع	ـ الصيد وافر والشواء لذيذ (ص : ٢٨٧) ـ شباب هلال في أرغد عيش وأهنأ بال (ص : ٢٨٧) ـ نجاة العبد فقط من قبضة الزناتة	ـ اللحم يستعصي تماماً على الشواء ـ تطير فقلق فحفيظة : «هذا ما يكون كان بعزاه» ـ نجاة ولد الخواجة عامر فقط من قبضة الزناتة
الشخصيات	ـ صبرة ولد بوزيد ـ العبد مرجان ـ موسى بن ذياب	ـ نسب صبرة غير واضح ـ العبد سعد الهجيل (؟) ـ ولد طليب الشافي (؟)
	ـ أبو زيد الهلالي	ـ الخواجة عامر
	ـ العلام	ـ لا شيء

العنصر الثاني : التحاق **سعد اللبيب** مكرهاً **بذياب بن غانم** ، راعي إبل الهلالية ليطلب منه نصرة القبيلة .

وصف حالة سعد النفسية . الرحلة مناسبة للراوي ليعرض في أسلوب ممتع «علم» الفراسة البدوي .

العنصر الثالث : معركة ذياب مع الغول الطاغية المتسلط على حق الناس في الماء وعلى رقابهم . انتصار **بطل بني زغبة** على الغول .

العنصر الرابع : عودة ذياب إلى منزل الهلالية . معركته مع بطل الزناتة خليفة ..ذياب ينتصر لنفسه وينتقم للقبيلة ويثبت بالقوة والغلبة حقها في الماء . وهنا تنتهي رواية الحاج سعد بمقطع شعري مفتوح أمام المجهول الروائي .

الزناتة وأولاد هلال

انا ينْقالْ لي سَعْد بنْ عبد الله : الحاج سعد بن عبد الله بن علي مِنْ جْماعةِ وَدَرَ الله ، وكُنا نسكنوا قبل في مدنين[١] ـ الحاصل يا سيدي ـ في الحَمِيلَةْ[٢] . وَنسكنو ـ الحاصل يا سيدي ـ في بر يقولّه التَّوَازين[٣] ، ونرحلو وننزلو[٤] ، عَرَبْ ابادي[٥] .



العدد الحادي عشر، يوليو ١٩٨٨

امّاله دَارتْ لْنا الزّمةْ شوي[٦] ...
وجْتنا استقلال ، تلّمدنا وعشْنَا عِيشَةْ خير من قبل : ولينا تو آحياش ، ولينا مساكن باهية . قبل كانت بيوت ريفية وكل شيء ...

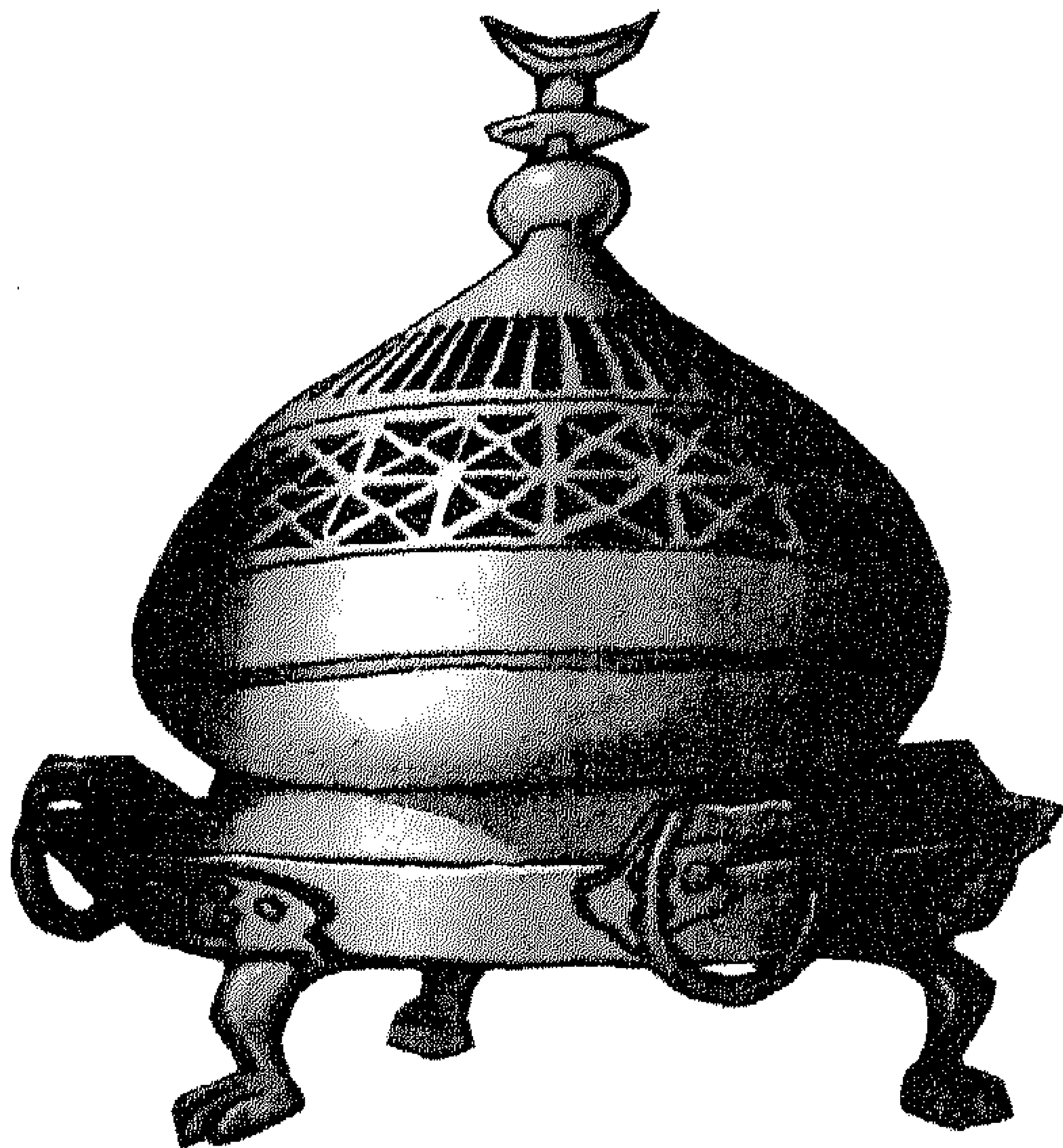
وعاد قبل كنّا ندَرْزُو[٧] مَعَ اعمامنا الشيابين : الشيابين أعمامنا وأهلنا يخبروا فينا ويبدوا يحكوا لْنا ، يحكوا لْنا على نَجْعْ الهلالية .

قال لك : نجع الهلالية وِينْ كَانْ فِي الزّمَانْ[٨] وطَالِتْ عليه الزّمِمْ ، قال :
- «نبعثوا حَوّام»
- «مِنْ نبعثو ؟»
«نبعثوا ولد الخواجة عامر وولد طبيب الشّافي وسعد الهجيل»[٩] .

ولد الخواجة عامر هذا قال له باباه : «وين تمشي لِحْواسة وإلاّ حاجة ، فرسك دِيما صَرْعها[١٠] في يدك ، ما تْقْلَعْهَاشْ» .

أَيّا تموا ماشين - الحاصل يا سيدي بن سيد - لقوا فرخة بقْرة وحش .. يلزّوا فيها يلزوا فيها ثلاثة من خيل[١١] . أَيّا ضربوها طَيْحوها ، كِيفْ طيحوها - الحاصل يا سيدي بن سيد - ذبحوها ، والوصيف رسم يحطّب في الحطب ويشوي لهم في اللحم . بطِيّ عليهم - قال له -: يا سعد اعطينا المِشْوي» .

وِينْ جابوا له المِشْوي لقاه - الحاصل يا سيدي - قاعد نَيْ ، هاكِيتِي ، فيهْ عِرْقْ الحِيَاهْ .
- قالَ له :
هَذَا طَايبْ عَلَى القَضَّاء[١٢]
والاّ فِيهْ عِرْق نِيَاه[١٣] ؟
- قال له :
والله يا سيدي ، لا طَايبْ على القضاء .
ولا فيه عرق نياه .
كَانْ دِرْته على الجمْرْ يِنْحرقْ .
وكَانْ دِرْتَه عَلَى المْلاّلْ[١٤] يِتْبَدَّدْ دْمَاهْ .
- قال له : «رد غادي ، طَيِّبْ مرة أخرى»
أيَّا طيب مشوار - الحاصل يا سيدي -
- قال لهم : «هات جاي»
هذا يا سعد[١٥] طايب على القضاء
ولا فيه عِرْق نياه
كان دِرته على الملال يتبدد دماه
- قال له :
رد غاي والله - خاشاكم - [١٦] إمالة هذا كان بغْزَاهْ[١٧] .
اللي شَيَّعْ عينه يَشْبَح فِرقْ زَنَاتهْ كأنّه فِرق حَجَلْ وَرَاءْ شِرْعةُ مَاهْ[١٨] .



هَاكَ (ولد الخواجة عامر) ركب وَتَمْ مِتْسقدْ ، وهَاكُمْ (رفقاه) تَلَمْدُوا على الخِيَل - كان الحاصل - وداروا بيهم .
آيّا بيَطْرْدُوا في وِلْد الخواجة عامر .



قال لهم :

شحُوا يَا خيَلْ شحُوا[١٩]

تطْردوا فيهَا[٢٠] طرْد هبَالْ[٢١]

هَذه لعبها وجَريهَا مَا زالْ

شحوا يا خيل شحوا

تطردوا فيها طرد هبال

هَذه عجَاجةْ وترابْهَا هيَّال[٢٢]

شحوا يا خيل شحوا

هَذه مْبَدِّلَة قصَّة بقصَّة وزاد بُوي فيهَا سبْعْ جمَال[٢٣]

ـ قالو : «والله مَا نْقدُوهشْ هَذا»

هُمْ تمُّوا مْوَلْين ـ الحاصل يا سيدي ـ وَهَاكَ بعد مَا مْنَعْ منهم قال : «تَوْنَا نْروّح للهلالية .. تو يصنعونهم وما يقتلوهمش ويقولوا ولد الخواجة عامر خواف .. لاَ ، والله كان ما نرقب عليهم[٢٤] .

تم يتْعُوقب من سِدْرة[٢٥] لسِدْرة ، من سدرة لسدرة ـ الحاصل يا سيدي ـ حتى لْقِيَ هَاكَه طْلِيبْ الشَّافي توفى ، والوصيف لقاه قاعد فيه عرق حْيَاةْ .

ـ قال له : يا سعد طَبِّبْ جْرُوحَكْ

واركَبْ على الزَّرقَاء وَسْط الْميدَانْ

ـ قال له : بالله يا سيدي هِزْني لْهَاكْ الطّويلْ وحُطْني[٢٦]،

وقول لَلاّتي يجيبُوه مَحْرُودْ ، مَنكُودْ ، محروق

لمَا يَبْكُوشْ عليه نْسَاهْ[٢٧]

ايّا يا سيدي ـ اخْذ لَهْ الغْمَاضَةْ وتَمْ مْروَّحْ .

تَـوْ خواجة عامـر حلِمْ ، حْلِمْ في اللّيل . نـاض الصباح ، قال لهم : «يا جماعة نَايْ حلمت حلْمةْ بَايتْ منهَا غيْر انْينْ .نـادوا لـي فَسَّـار الْحْلُومْ» . نَادُوا لَهْ فَسَّارْ الحْلومقـال له : «آش حلمت ؟» قـال له : «البارح تقطّعوا مْثَانِيَّ وطَاحُوا زْرُوسِـي والصّبيْعْ هـذا ـ قال ـ انْقصْ» .





ـ قال :
اِنْتَ حَلاَّمْ
وحِلْمَكْ ثَابتْ
واِلْ تَحْلْمَهْ في اللِيل فِي النّهَارْ تْرَاهْ
مْثَانيكْ خَيلَكْ
وجْرُوسَكْ عيالَكْ
وصَبْرَة ولدَكْ جَاهْ السِّمْ طْفَاهْ[٢٨]
(صبعه انقص)
اللِيّ شَيَّعْ عِينَه قال :
هَاَ وِلْد الخواجة عامر جتْ تِمدْ بيه في الميدان من مَ مَبْدَاه
ـ قَالْ لْهُم :
صَبْرَة متّكِّي وْسَعَدْ يمِدْلَهْ في شْوَاهْ
والِلّي يَشَّيعْ عِينَهْ يَلْقَى فرْقَ زْنَاتَهْ
كأنهم فرق حَجَلْ وَرَاءْ شرْعةْ مَاهْ
أَنَا نُحْتْ[٢٩] كْرَاعِي ، نَقَرْت بِيَّ سِتَّهْ وسِتّينْ سِدْرَهْرَهْ
وكراعِي بينْ هَاهْ وْهَاهْ
وكَانْ رْخَيت لْهَا في الصَّرَعْ لَيَّهْ
انْخَافْ قَلْبي يتْقَطْعُوا رُقْمَاهْ
وكانْ جْبَدْتِ لْهَا في الصَّرْعْ
انْخَافْ يَلْحَقْنى بشقاه[٣٠]

ـ (قال) :
غُدْوةْ لَقَدَّرْ الله بالغَدي
لا يُقْعُدْ سَابقْ بَلا نْعَالْ
غُدْوْة لَقَدَّرْ الله بالغَدي
لا يُقْعُدْ سِيفْ بلا رَحْيَانْ
غدوة لقدر الله بالغدي
لا تقْعُد جحْفَة بلا عَصْرَانْ[٣١]
ـ قالت لهم الزازية :
لَا يَا اوْلَادي
رِحيلْ اللّيلْ يذَهِّبْني
ويذهِّب امَّاتْ الشّمَايلْ[٣٢]

وركابين الغرائب[٣٣]
نرحلو في النّهار والمقدّرْ كَاينْ

صَارْ كَانْ(٣٤) . آيًّا باتوا وتْباتوا بخير(٣٥)، والصباح صْبَحْ والرَّب فْتَحْ ، تَمّوا راحلين ، يرحلوا بالنهار ويباتوا بالليل ـ الحاصل ياسيدي بن سيد ـ والبر بَاهِي ، والسّرح يشبح في بعض الزّنَاتَةْ ـ أولاد هلال سرح ـ والبيوتْ بْعَادْ على بعضهم ، نزلوا ، هُوذَا مَا بْدُوا هوذا(٣٦) ـ هوذا ما بدوا هوذا وهوذا ما بـدوا هـوذا .

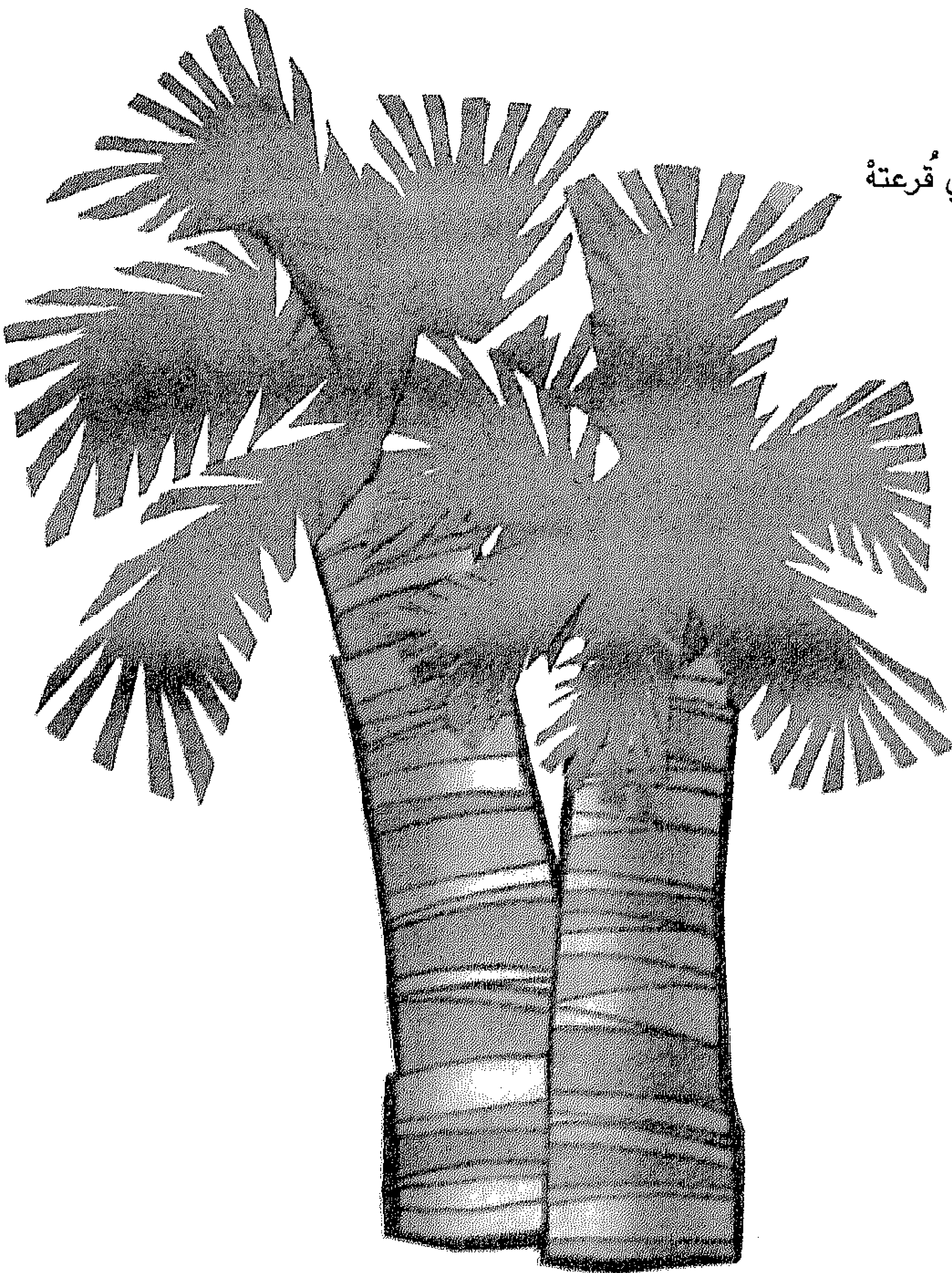
البْل جَاعِتْ ..

الزازية عندها رْغَاطَةْ(٣٧) يغزلوا لْهَا في الصّوف ، وذياب عنده اخته اسمها زرارة ، مغزلها ذهب ، السُّوطْ متاعه ذهب ، تغزل بيه ..

ـ «ايّا أشكون يمشي مع البل : فلان ؟ وفلان ؟ وفلان ؟»

ـ « الدِّيوانْ الكُلْ عَاقِبْ : نمْشوا للزازية اللّي تقوله الزازية هَاكَ هُو ،الزازية هِي اللّي تْحْكُمْ»(٣٨) مْشُوا زُوزْ فِرْسَان للزازية ـ الحاصل يا سيدي ـ قال لها : « يا زازية(٣٩) ، البل جَاعِتْ والمِيْعاد(٤٠) قال هَكْ وْهَكْ
الحَاصِلْ آشنْهي ظَنِّكْ إنْتِ ؟»

ـ قَالتْ لْهُمْ : «تِمْشيي مِيْةْ خِيَلْ والاّ يمْشي مْهَاهَا ذياب»(٤١) .



زرارة تْغَشِّشتْ ـ أُخْت ذياب ـ كَسْرِتْ مغزلها وْجِتْ مْروحَةْ : «أنَايْ خُويْ قُرعتهْ كَانْ مِيّةْ ؟» ـ تَمَّتْ مْرَوَحَةْ .

عْرِسـهَا خُوهَا ذياب : «آش بيك يا زراره ؟ قالت له : «مغزلي انكسرْ ، الحاصل رَوَّحتْ ، مَا قِدْيتشْ نُقْعُدْ بْلاَ مْغْزِلْ مْعَاهُمْ تَمّكيتَهْ» .

ـ قال لها :

أَنَا بُوكْ أَنَا خُوكْ
أَنَا قَلْب الرَّحَى يَا زْرَارَهْ
عَلَى اليِمِينْ اِلاَ مَا تُقُولِي لِي الصّحِيحَهْ

يَبْدَا راسِكْ يِفْر كالطَّارهْ(٤٢)

ـ قالت له : «الزازية بنتْ مَحَمَّدْ .. تحلْ فَمْها(٤٣) وتقول تِمْشي

مِيَّهْ خِيَلْ والاّ يمشي ذياب . انت قرعتك كان مية ؟» .

ـ قال لها :

نَايْ حَقْرت رُوحِي
وحقْروني عْيَالِي
بَاقِي ، نَجْعُهُمْ نَسْوَاهْ(٤٤) .
نَايْ قُرْعتِي سِتهْ وستينْ مِيّهْ
تَمْر الفِطِيمِي(٤٥) والحَلِيبِيْ غْدَاهْ
وباليمين نْسُوقوا الركَايب
والْ يَلحقني يسمع كان الزرير زواه(٤٦) .

ضرب الطّبل ـ الحاصل يا سيدي بن سيد ـ قَعدُوا سبعةْ ايَّام اللّي يلحِقْ في الزّقل(٤٧) يلحق ، وفي العَلفْ يلحق ، وفي الزّواد يلحق ، الحاصل يا سيدي ، نهارْ سَابعْ يُومْ تقطع بينهم الشبح مشى(٤٨) .

هَا هُمْ جماعة الزناتة سمْعوا بيهم ، قالوا بوزيد رَمِدْ ـ قالوا «الحاصيل بوزيد أرْمَدْ وذياب مشي مع البل .. والهلالية إذَا ما غلبْتوهُمْشْ هَا الدَّالَةْ ما عَادشْ تِغْلْبُوهُمْ ، الزناتة» .

ـ «ايّا نِشْرْعُوا معاهم حرب»(٤٩) .

شُرْعوا معاهم حرب ـ الحاصل يا سيدي ـ بوزيد يعمرُوا لَهْ السْلاَحْ ويديُروا لَهْ السِّلْسلَةْ في رقبة الفَرس تَلْهَدْ الفرس ، يفرَّغْ فِيهم ويَولِّي يهزْ المْعَمَّرْ ويعطيهم الفارغ .

ولدَ الخواجة عامر هَاكَ الْ مَنعْ منهُمْ ، قعد سَبعةْ ايَّام يعرك فيهم لرُوحَهْ ، ونهار سابع يوم قْتلوه .

أيَّا الزناتة غلبوا ، غلبوا الهْلاَلية : كيف غلبوا الهلالية ـ الحاصل يا سيدي بن سيد ـ بنت خليفة الزناتة(٥٠) قالت له :

«يَا بُويَ ـ وهو شيخ ـ نحب نحكم كِيفْ الزازية ، يا بوي» . قال لها : «يا بَنيتِي الزازية ما تِقديهَاشْ !» «واهْ» قالت له

« يابوي ، يعيش خمسين سردوك ، تعيش ميتين دجاجة ، أنا نحب نحكم نحكم»(٥١) قالت له :

«تبني خبي على عين المزّونة(٥٢) .. حْناي الزناتة يشربوا من المية الصافية والهلالية يشربوا من المية المغطّر(٥٣) ،

كان عينهم والاّ دبر روسهم .. حناي غلبناهم غلبناهم» . قال لها : «باهي» .

ايَّا الهلالية بدي يطْفُوا في هَاكْ المِيَ الصَّرَدْ(٥٤) متاغ الغْسَايِلْ ، المِيَ اِلْ يغسلوا فيه حوايجهم .. مْمَسَخْ ـ الحاصل يا سيدي بن سيد .

جتْ الزازية لْسَعَدْ اللبيب .. وصيف يفهم لْغَاتْ الطير .. ويفهم الدنيا الكل(٥٥) .

قَالتْ لَهْ : «يَا سَعْد اللبيب فقْد الحْيَاء ، وسيدك ذياب فقْد الحْيَاء ،

ولَلاَّتك وبْنَاتْ عمّك يشربوا في المِيَ المَغَطَّرْ» !

ـ «ايهْ صَحِّيتي يَسمع الزّرير زْوايَ .. يشربوا الميَ المغطّر والاّ يموتوا .. نلحقْ .. يسمع الزرير زواي ، يقتلني» .

ايَا يا سيدي ، جابت لَهْ الحاصل يا سيدي ، نَاسْ ، رسَمْ غُوفْتَهْ تكَوشْ ، غُوفتَهْ تْكَوِّشْ حتى لْطَاحْ كَبّوسَهْ(٥٦) . قال : «نمشي لسيدي» .

ـ قالت له الزازية :

كُلْ نَصْ يمِيحْ لْنَصَّهْ .

ومَا يعيش كَانْ عَقْلَهْ خَصَّهْ

كِتبتْ له الجواب ودراته في رقبة السلوقية وتَمْ مِتسَقدْ : المقرون في يدَهْ وتم ماشي ، يمشي بالنهار ويبات بالليل ، يمشي ، يذْرِي .. لِيلَكْ نْهَارَكْ(٥٧) .

بعد ما مشى مدَّةْ كبيرة ياسر ، شبح زرْيزيرَةْ صَرَخْ عليها ، ذبحها ـ الحاصل يا سيدي ـ جَبَدْ لْهَا هَاكْ الكَانْزَةْ متاعْهَا ، بطنها ، لقْاها رشَاد(٥٨) الكل : «آه! سيدي قاعد بعيد» . بر مدَّةْ ـ الحاصل يا سيدي ـ قتل أخْرَى ، لِقْيَ فيهَا شوي قْراد ـ هَاكِ الْ لاَصِقْ في البِلْ ـ «آه! ـ قال ـ سيدي ذياب قْربته .. قريب نوصله» .

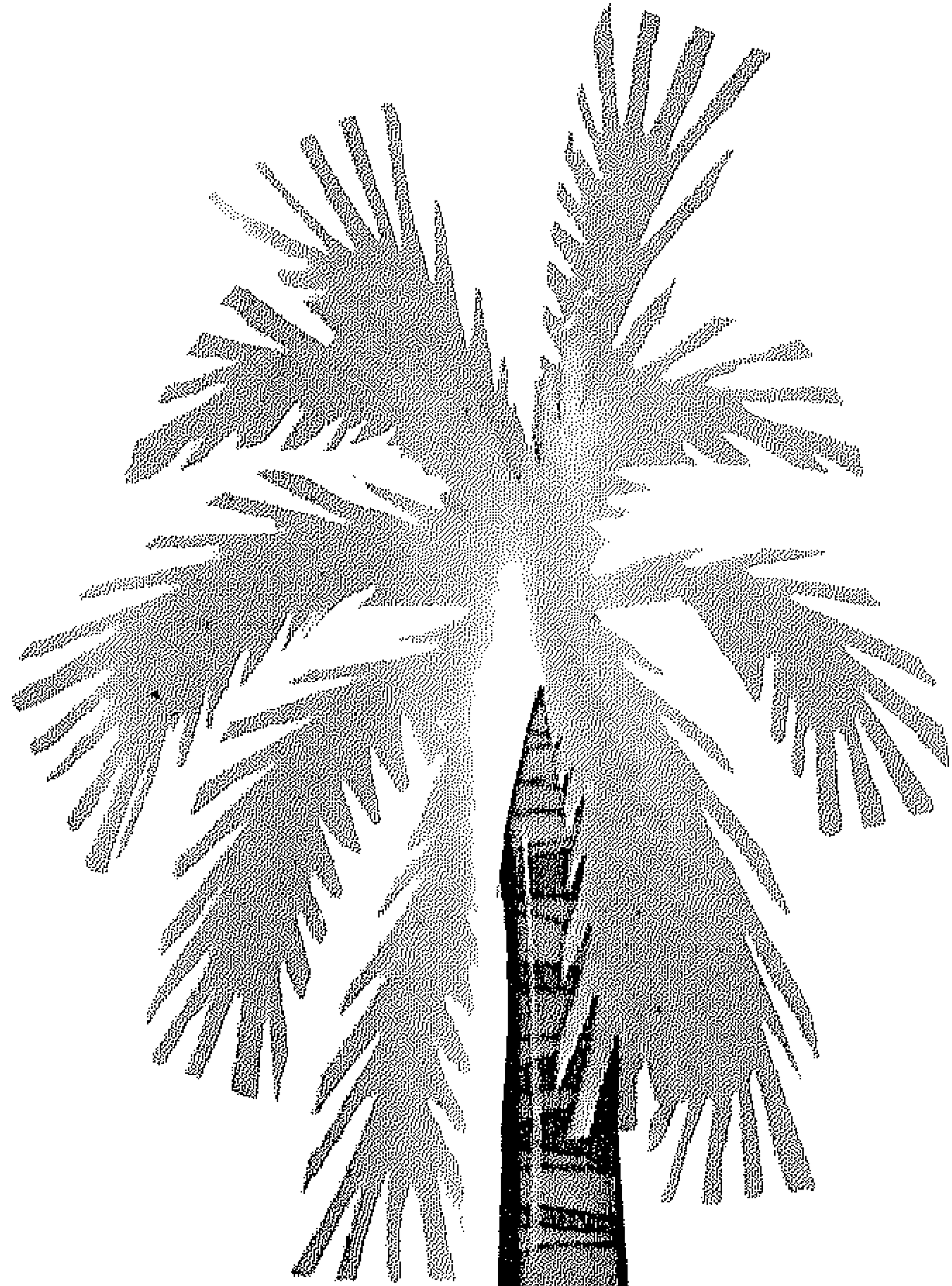
خَطَمْ عليه غْراب ، قال له : «إنْتَ غراب وأنَايْ غَراب فِي الْولِي مِتْخَالْفين(٥٩)

.. تخّبرني على سيدي ذياب وينْ ؟» .

ـ قال له :

بَرَّ مدةْ ، برَّ سْنينْ





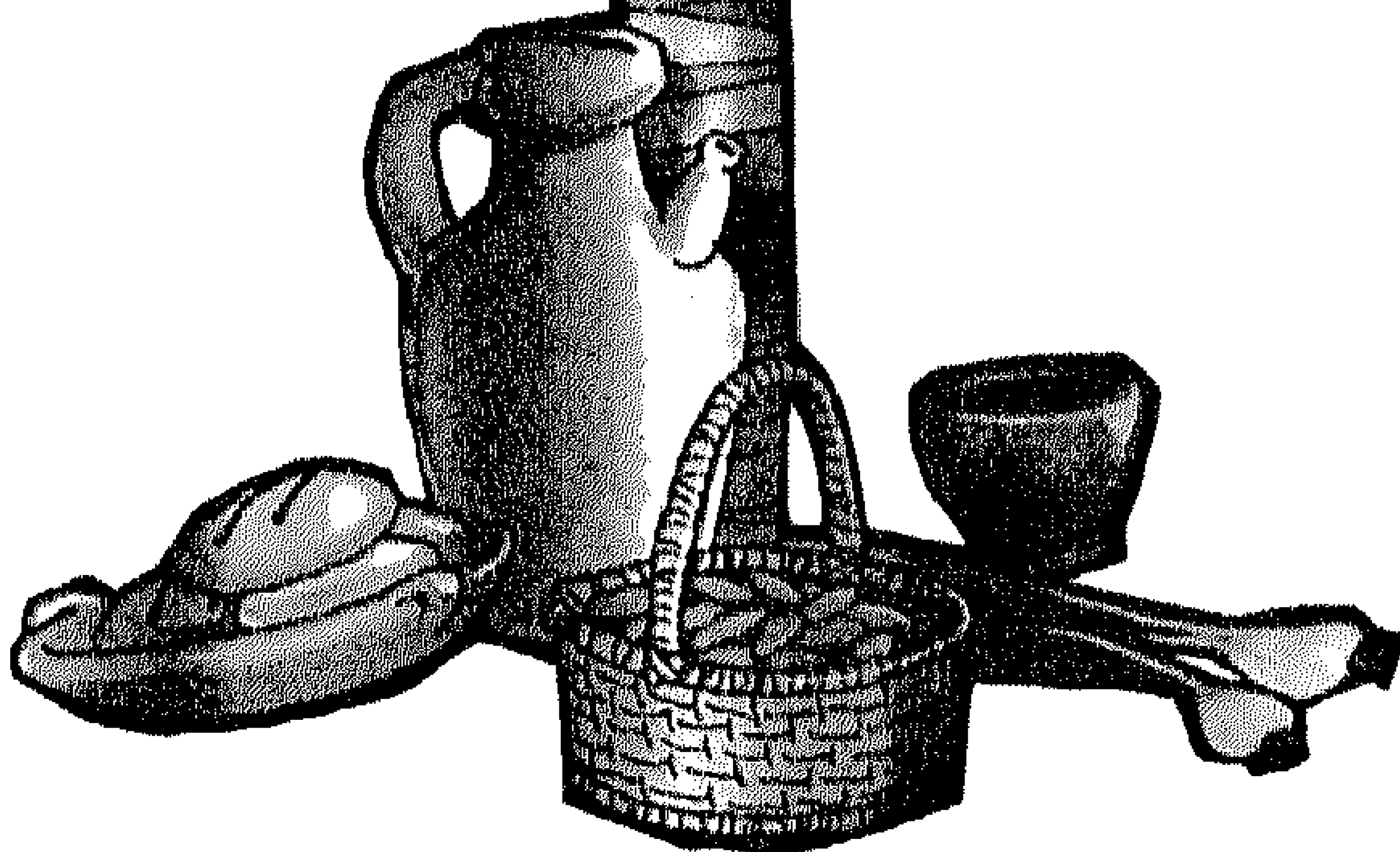
تَلْقَى سِيدَك ذْيَاب هُو والغْولَّةْ مِتْخَلْطِينْ .

ايّا تم ماشي ـ الحاصل يا سيدي ـ مِدّةْ ، مدةْ ، ماشي ، ضرب زَرْزُوة قتلها :
لقاها كان قراد و لْكُلْهَا عشِبْ :
«آه! ـ قال ـ سيدي ذياب وصلته قَدْ قَدْ ، ما عادش بعيد» . ما زال مشي ليلة ونهار ..
ونصْفْ نهار ، تَقْرِيبْ . قال :
«تَوْ سِيدي ذياب وصلته وللّتِي الزَّازِيةْ آش بِتَعْطِيني ؟ زَعْمَ تَعْطِيني حصان نركب عليه» .
وضحك(٦٠) .

وقت إِلْ ضحك لعَجّ البَرقْ ـ مغرب ـ من مَضحكه(٦١) . ذياب كان ينقص في المِيَ جاء مولي على حال الحِجّيرةْ(٦٢) .
قال لْهم : «يا جماعة يمكن حواليكم بالخير» . «آشِنْهِي ؟ » ـ
قال لهم «كَانْ هو عَاوَدْ ، البر عمرْ ،
وكَانْ ما عاودش ..» .
قالوا : «آشِنْهِي» .

ـ قال :
يَا بَرْق غْرِيبْ .
يَا مَضْحَكْ سَعَدْ اللبيبْ ..
النَّجَعْ طَالَع آش دَارْ عليه !

شبْحُوا شبْحُوا ، ما عاودش . قالوا : «ما عاودش» .
قال لهم : «النَّجع هذا طَالَع آشْ بيه»(٦٣) .







ايًّا مِنْ غُدْوكَهْ ـ الحَاصِلْ نِصْف النَّهارْ ـ نَاصِبْ ظلّيلْتَهْ ، متّكي ،
سي ذياب ، الحاصل ، السُّرَّاح يقْصوا في المَنْجُور[٦٥] ،
عشبْ يعطوا فيه للفرس ، وهُو جَايْ من غِسْدِيرَةْ لْغِسْدِيرَةْ وقال للسلوقية :
«ها وينه سيدك» . بدت تدور بيه هاك السلوقية
وتشم في ذياب ، الحاصل يسْتاقَظْ هُو يَلْقَاها
هِيَ يجبد النشّابَةْ وقَصْ لها راسها زُوِتْ وجبد منها الجواب يَقْرا فيه .

ـ قال له :
يَا سَعْدْ خَبِّرْنِي
ويَا سَعْدْ قُولْ لِي
وخَبَرْ وَجْهَكْ منَقَشَّطْ مَشْنَاه[٦٦]
مَا بْغَاشِي يواجبه
ـ قال له :
يَا سَعْدْ خَبِّرْنِي
ويَا سَعْدْ قُولْ لِي
وخَبَرْ وَجْهَكْ مِنْقَشَطْ مَشْنَاهْ
كَانَكْ عَلَى يمِينِي[٦٧]
مشِيَ في السِّلُوقِيَّةْ
يَسْمَعْ الزّرير زْوَاهْ
ـ قال له :
وَالله مَا انْخَبْرَكْ وما نقُولَّكْ
إلّا ما تقول لي عليك أمان الله .
ـ قال له :
عليك أمان الله
خَبِّرني على صَبْرَهْ وليدِي[٦٨]
مِنْ قْدَا الهارْبَات نْجَاهْ[٦٩]
ـ قال له :
صَبْره وْلِيدَكْ
جَبَدْ فِيهْ سِرْ بُوه وْجَاهْ
وولْدْ الخْواجَةْ عَامِرْ
مَاتْ يَا مَالاَهْ
قَعَدْ سَبْعَةْ ايَّام بَيْنًا بينْهُمْ
هُمْ مَا دَالْواه وحْنَايْ مَا دِلْنَاهْ
نْهَارْ سَابِعْ يُومْ تَلْقُوا قِظِّيمْ مِنْ قُطَّايْتَهْ[٧٠]
تقولْ حَبَلْ غليظ مثلث رِشَاهْ[٧١]

ـ قال له :

قَاجُوحْ وإلاَّ معَايِبْ

والا حصَانِكْ سِجَرْيَانْ

ـ قال :

لاَ قَاجُوحْ ولاَ هُمْ مْعَايبْ

ولاَ حْصَاني سِجرْيانَ(٧٢)

ـ قال :

سوقوا الرَّكَايبْ

يَعْطيهْ هَفْوَةْ وإلاَّ بَعْض الحَوافرْ كَابَّاتْ غَزاهْ

يَا رَبّي تلاقي بيني وْبينْ خِليفَةْ الزَّنَاتَهْ

حَتَّى بشبَحْ الْعينْ نْرَاهْ

نيتِّمْ بَناتَهْ مَا يَتَّمْ بنَاتْ خُويْ

نْلَبِّسْهم الجدِيدْ غيرْ رمَاهْ(٧٣)

وضَرب الطبل جتْ البلْ تَغرِّبْ(٧٤) . تَمُّوا مَروحينْ ـ الحاصل يا سيدي ـ مشوا كِيمَا نقُولُو عَشْرةْ ، خَمْسَطَاشْ يُومْ ، الذِّيبْ عْويَ ، ـ آه ـ الذِّيب ـ الحَاصل يا سيدي ـ جِيَ يخُزْ(٧٥) قدّام الْبلْ . «يا سيدي ذياب ، يا سيدي ذياب اقتل لْنا هَا الصِّيَدَةْ ، خَل نشُوُوهْ لنا ياسر ما شويناش الصيدة» . قال لهم : «نَايْ مروح ، والنشابة لَكَانْ مَا جِتْش في الحَي ،العُمُرْ يَقْصَرْ .. مَا نِشْ صَارِخْ عَلَيهْ ، خَلِّي». قَالْ لَهْ : «معاك رَبْي يا سيدي ، يحضر لـك الله .. تعَال اصرخْ عليه ، تربح!» ـ مَدْ النشَّابَةْ ، نَقّز الذِّيبْ عْويْ ، جِتْ (حاشاكم) في لَفْعِيَّةْ .

ـ قال :

آش قال يا سعد ؟

ـ (قال) :

قال وَرْدتكُمْ سِتة وستين مَعْطَنْ

منْهم وَادْ زرود

ما خسرت عَلَيَّ كَانْ دَقة عود

ـ قال :

انحروا له ناقة

ايَّا مشوا يحَوْموا ـ الحاصل يا سيدي ـ هَاكْ النشابة وينْ خَشَّتْ ، لقوها في لفعية . هُمْ جبدوها والماء يدزْ يَهزهر . قال لهم : «آيْ الحمد لا لاَ باس جتْ فِي اللَّحْمْ» . كلي هَاكْ الذِّيب النَّاقة وجيَ لاَحِقهم . عَويَ «آش قال يا سعد اللبيب» ؟ قالَ :

«قال شبعة ليلة ما قامت هزيلة(٧٦) قال : «زيدوا له نَاقة أخرى» ايا لا علينا زادوا ناقة أخرى .

وتمْوا ماشْين، هَا هُو وقت اللِّي شَرِّقتْ الْبلْ، ثَمَّةْ امراةْ يقول لْها خْمِيلَةْ عندها نَاقَةْ شَايلْ(٧٧) . إلِّي تَو عنْدَنا كلمةْ : يقُولْ لَكْ «زَيْ نَاقة خْمِيلَةْ». هَاكْ النَّاقةْ الشَّايلْ منْ نَهارْ اللِّي مشيتْ الْبَلْ ، الفرس مـا تَشربْ كَانْ هِي : يحلبوا لْها السِّماطْ(٧٨) مَليانْ تشربه الفرس ـ فرس ذياب .

إمَالَهْ نْهَارْها .. نْهَارْها يا سـيدي ، هَزْهَا الغُولْ العشيَّةْ ، هـاك الفرس ، هزها هاكْ الـدّب . ومَـا بغُوشْ يقولوا لذياب . في الليل لَمْدُوا الْبلْ ، حلبوا وصَبْوا لْها : تشمْ وتْنفُرْ . «يا ودي اغسلوا البَكْ(٧٩) فيهْش حَاجَة ، السَّطل» .

« يا سويدي غَسَلْنَا قْدامك ، هَاكْ صُبْ الحليب» قال لهـم : «باليمِينْ كِيفَاشْ عندهـا سِبَّةْ» . «كيف ؟» قالوا : «يا سيدي كَـان الكذبْ ينَجِّـي الصِّدق انْجَا : مـن نَهارْ تِ اللِّي شرقنامن النّجع فرسك تشرب في حليب ناقة خميلة» . «وينْ هَيَ ناقة خميلة؟ » ـ قالوا : «هزها الغول العشية» قال : «كيف ما تقولوا ليش ؟» . قالوا : «قلنا خَايفْ يقتلك ويأكلنا حْنَايْ بعد التَّالي وحنايْ مروحـين وقاصدين وجه ربي .. أخطَانَا منْهْ يَا راجل هذا زَيْ صِيْدْ» . قال : «هذا صـيد .. والله لاَ سـلمت فيها كَانشْ ما نجيبْها ، انزقبْ على مَشهَدْها(٨٠) ، وين كلاها» .



بَيَّت البلْ ثَمَّكِتْهَا ، والصباح صبح والرب فتح : «منين هزهــا؟» قالوا : «هزها منْ هَنايْ» . ثَمْ يُقصْ في جرتها[٨١] ها ايَّالَكْ .. جي في خَويْ يلقي عظامها ـ الحاصل يا سـيدي ـ حذا جِسْي[٨٢] ، كلاها . قبْل هَكَّهْ لقي امراة: «آش جَابَكْ ؟ ـ قالت له :

يَـا فَارِسْ العرب لَهَا بَرْ الأغوالْ والأهوال ؟». «آخيتي ـ قــال لها : كان جيتي إنْتِ امراة رَا أنَا رَاجِلْ». قالت له : «ناي جَايَّاتهْ بالذِّمَّةْ» قال «كيف؟» قالت له ـ الحاصل يا سيدي ـ : «نَا بنت شيخ أولاد غنيم ومسترعــي علينا الغول هذا ، وكل عــام يجبوا له صبيَّةْ وقصعة كُسْكُسي ولحــم يأكلهــا باش يعطيهــم الماء .. والدور علي اناي اليـوم» . واهْلـِـكْ ثَمَّــهْ قالت له : «النجع الكل ثَمَّهْ» . «اسمعي ما هو حَلاَلْ الكسكسي هذا والا لاَ ؟» قالت له : «حلال». «هاتي نشبعو قو[٨٣] وبعد التالي ساهل» . ايَا بعد مَا مْلاَهَا[٨٤] ،

قالت له : «ها وينَهْ دَبوُسَةْ كان تقده بتفكني وتفك روحك وكان ما قد يتاشي يا كلني ني وانْت والفرس والكل» . قال : «الفائدة مش في الرّزن ، الفائدة هَا هُو هُنَايْ فِي الشّبر هَذا»[٨٥] . ايَّا كركروه ، جابوا الفرس وربطوه في الحلْقة هَاكيتي ، وكَرْكُروهْ غَـادِي شويْ ، وبـدِيَ يَجْهَرْ ـ الحاصل يا سيديَ ـ وهي تلوّح في التّراب ، يجهر هُـو وايَّاها ، خَارْبـين جَـهَـرْ للصُّرَّةْ[٨٦] .. حُفْرةْ مدورة. قال لها: «بالله يا بنيتي اليوم عندي ياسر، افلي لي قطايتي[٨٧] ـ الحاصل يا سيدي ـ كانت عِنْدي بنيَّة تفلي لِي فيهَا .. وايسر ما فْلاَهَا لي حَدْ» . رسْمتْ تَبَرْبِشْ فيه .. خذاته عينه. كيـف خذاته عينه ، جيَ هو طَـش رَشْ .. مَا قَدّتش تنوضَهْ، حَدّرِتْ دَمْعتْهَا عَلَى قُبَّاعْتَهْ، نَقّطِتْ، حَكْهَا، «آش بيك ؟»
قالت له : «هَاوْ جي» «آه ! مَا تْنوضينيش ؟»
قالت له : «هَاوْ جي» وقف حذا الحُفْرةْ منْ غادى ـ الحاصل يا سيدى ـ

قال له : «آش جَابَكْ يا ذويبْ الغلَمْ». قال: «ناي ذويبْ غلَم ؟ جَابتْني النَّاقةْ الِّي هَزّيتْها من غيرْ شيرَةْ ، لَوْ كَانْ شَاوَرْتني نعطيك ناقتين» ـ «أوهْ عَادْ بتْفكْ غَلْبتْهَا ؟» قال له : «لَحَبْ ربّي نفكلها غلبتها» قال له: «كَانْش ناكلك انت وفرسك والجماعة الكل .. نَشْبَعْ فيكُمْ اليوم»
قال له: «مَا يْسالَشْ . سيوف والا كتوف؟» قال له : «لاَ .. سْيُوفْ» . طَبّسْ هَاكْ الغول على الدّبوس وأوْمَاهْ ، آومَاه ، آوْمَاهْ وقال بيه لذياب هَكّيتي ، ذياب طاح في هَاكْ الحفرة تعدّى الدبوس وهو جي قَصْ لَهْ رَاسَهْ نياب قَصْ رَاسْ الغُول ودَارهُ لْها في مِخْلاَهُ وقال لها : «أيْ رَوحي بَنيّتي ، أيَّ عَادْ وينْ مَا زَالْشي بعيد؟» قالت له: «تحْت الظَّهرْ هَذا مِنْ غَادِي قال لها: «بري إنْتِ أرقي للظّهَر قَدْ قَدْ، وانا نحاذي الظّهَرْ من هْنَاي .. ندوروا هَكَّهْ دوران».

تقول لها امهــا : «آه بنيتي من نهـار الْ جبْتكْ راكْ خَاطيتْني وصَدّقتـكْ للْغولْ بَرّي وَلِّي غَادي لَ نتَّاخْذُوا في جرْتكْ»[٨٨] .
بدا هَاكْ النّجع : «غَلاَّ بنْت شيْخْ وَلَّتْ» . نَاضْ بَابَاهَا يتْهَنْكرْ الحاصل يا سيدي قال : «بَرّي وَلِّي لْليَاكُلكْ الغُولْ . آش جَايتْنَا يَا امراةْ ؟» .
لَوْحِتْ ـ هَاكْ الميعَادْ ثَمكيتي ـ لَوّحِتْ لَهُمْ الرّاسْ يكشّخْ . مَاتُوا اربعين (ضحك) .. من الرهبة ، من الخوف[٨٩] «قالوا من قتله ؟» ـ
قالت لهم : «قتله راجلْ زَيكم انتْم .. هَاوينْه .. رَاجلْ قدكم انتم .. ها انه على حصان» . دعسوا يجَارُوا هَاكْ النّجع الكل .

ـ الحاصل يا سيديَ ـ الْ يكبْ عَلَى الْفَرس يكبْ ، وعلي الصّرْغْ ، وعَلى بلغته وعلى برونسه ، وهزوا كبوسَةْ وحُولِيهْ ، والِّي يكبْ عليه هو قال له ـ
قال له هاك الشيخ : «يَا ولدْ فْرَاسْ الغْرابي : بنتي ونُقْص محكمتي»[٩٠] قال له : «يَعطيك الله حَبَّةْ»[٩١] ، آش تكذب ..
يجينا ولد يقولوا أخْوالَهْ أولاد غنيم استَرْعَى عليهم غُولْ .. والله ما صَارْهَا[٩٢] ، لاَ ياوِدّي» ـ الحاصل يا سيدي «اشْبحوا هكّه» ،
ـ قال لهم «اشبحوا هكه» شبحوا «ريتوش حاجة ؟» قالوا : رينَا هُوَشْ[٩٣] مغطيّ السّهَلْ والْوَعَرْ» .

قال لهم : «باليمينْ الغول يَاخذ منكم في امراه في العام يأكلها ، يا هَاكْ البلْ الاّ ما تعبوهَا الكبير بشبْكته والصغير بشبْكتَهْ والا نعمل في رَاسْكم سِبّْ ما نخَلي منكم حد». «آه يا سويدي ـ قالوا ـ هذه دنْيا ساهلة .. هذه في عشرة خمسطاش يوم خوذها معبية الكل» قال لهم : «وَلُّوا امَالَهْ» .
ايا الحاصل يا سيدي بن سيد ، رسموا يعَبّوا في هاك الشبكة ـ مَا عَلينَا في كَلاَم آخر ـ عَبُّوا لَهْ الْبلْ جمْلَةْ ، وتم متسقد ، على خَاطر قدامه سُبْخَةْ مِشي سبعة أيام ، تأكل البلْ من ظهور بعضها باش ما تجوعِشْ هَاكْ يأكل من شبكة هَاكْ يأكل منَ فوق بَعْضَهْ .

غرفت له الأول شرْبَهْ ، الثاني شرَبَهْ ، الثالث تنفس شَوَيْ كسره(٩٨) .

قرب حذاها ، قص لها قصتها وعطاها ابرة وحَنْظَلَةْ وخِيَطْ ولِيمَةْ ، وتم مستقد . روحت طبت هاك القيطون(٩٩) في عجاجة حمراء . قالت له «يا بوي ! يا بوي !» .

قال لها : «نعم» .

ـ قالت له :



جَاني فَارِسْ أَحْمَرْ نَمَصْ
عْيُونَهْ تقولْ سلُوقي في مَرَسْ(١٠٠)
واركابَهْ فَايتين لِبَّةْ الفَرَسْ(١٠١)
وقَصْ قُصَيْتي قَصْ
ومَا يتْقَصُّوا كَانْ لِلْيَتمَةْ
وعْطَاني حَنْظلة وابرة وخِيَط وليمَةْ(١٠٢)

ـ قال لها :

هذا يا بنيتي ذياب خَشْ البَرْ !
الحنظلة فُرْقَةْ بَابَاكْ
واللّيمةْ عشْرةْ بَابَاكْ
والخِيَطْ والكُبَّةْ كفَنْ بَابَاكْ

ايَّا الزازية حَلّتْ المِيَ لْقتْ ريحة ذِيَابْ(١٠٣) قالت :

«ذياب خَشْ البَرْ» شَمّتْ المِيَ (ضحك) . قالت لهم : «آه ! يا عيد تراه زُوز شبَاك زَرَبْ نرموهم في المْراح(١٠٤) غَادي !!» .

دَارُوا زُووَز شْبَاكْ زرب ـ الحاصل يا سيدي ـ وداروا فوق منهم الحصير .

أَيَّا ، قال ، عاد خليفة الزناتة ، قال : «تشبحوا اللّيل ، كان رقي من فوق .. ذياب روّح مِيزُولَه .. تَوْ فيشطه(١٠٥)» ـ توحناي الفِيشْطَةْ سلاح وطيارة والاّ كْرَاهِبْ ، هم قبل خيَلْ تلهد ، يعرضوا زَيْ الحاكم ، معرض .

الحاصل سيدي ، ركب فوق الراقوبة ، ويشبح في الدنيا الفوق ، يشبح الدنيا حمراء قال لهم : «هَذَاكْ ذياب خَشْ البّر» .

أَيَّا لاَ علينا ـ الحاصل يا سيدي ـ جاء من فوق الفرس طول وينقز فوق هَاكْ الشباك الزوب هكيتي ويرسم يرحي فيه لِنْ كَانْ(١٠٦) متغشش، ويرحي ويرحي، خَلاَّهُمْ رَمِيمْ هَاكْ الزَّرَب هُوكَهْ .

سي خليفة الزناتَةْ بعث بنته، قال لها: «الفرس مَاكْ رِيتيهَا ؟» قالت له: «نعرفها قَدْ قَدْ» قال لها : «هاكي جِيبِيهَا قولي له قال لك بوي كان عينك في المعرض ، في القبول ـ اعطيني فرسك ٠ أنا فرسي مريضة» .

وقت الْ شبحتها الزازية جتْ قالت له: «ذياب ! تعَالَى اقْعُدْ، اقْعد، هناي في هَا الرَّواقْ(١٠٧) وين تتعدى قولْ لها صباح الخير» الخيرْ هو كان عندهم ياسر ، معنى . قال لها «صباح الخير» قالت له «نهارك زين» قالت لها الزازَية : «انْ شَاء الله : هو نهار الزين وانت الخير» . «ايَّا آشْ تبْغي ؟» قالت له : «بُـويْ قَالْ لَكْ كَانْ طَالِبْ القبول تعطيني فرسك ، تعطيني الفرس ، أنا فرسي مريضة» قال لها : هَا انْ الرّتْعَةْ(١٠٨) مْلْيَانَةْ قدامك وهزي اللّي عِينكْ» . هي تِدْوي هِيَ وذياب من غَادي . كتْهي ، والزّازية مشيتْ دَقّتْ لْهَا ابرَةْ في كْرَاعْهَا من لُوطَى ، في حَافِرْهَا .

ايَّا دَارتْ (بنت خليفة) هَاكْ الخِيلْ الكُلْ . قالت : «هَذه هِي الفرس اللّي قَالْ لي عليهَا بَابَايْ» . قالت لها :



«يَا بْنَيْتِي هَاكِي يامس لهَدْهَا(١٠٩) تِ هَا انْهَا صُلْعتْ هِزْي الصّحَاحْ» قالت لهَا :
«بُويْ قَال على هذه» .

دَارتْ (الزازية) ذريريَّةْ(١١٠) خَيّطتْ لْهُم كُورةْ وقَالتْ لْهُمْ :
ـ (قولوا) : تِ طُبْ جَايْ تِ طُبْ غَادِي .
آ يِذْهبْ شِيْرتَكْ مَا ذَهَبْ شيرةْ بِنْتْ خَلِيفَةْ الزّنَاتَةْ
هَزّتْ الْعَلِيلَةْ وخَلّتْ الصّحِيحَةْ
هَزّتْ هَاكْ الفرس تْنُخْ ـ الحاصل يا سيدي ـ وهُوكَةْ الذّريريَّةْ :
تِ طُبْ جَايْ تِ طُبْ غَادي
آ يِذْهبْ شِيْرتَكْ مَا ذَهَبْ شيرةْ بِنْتْ خَلِيفَةْ الزّنَاتَةْ
هَزّتْ العَلِيلَةْ وخَلّت الصّحِيحَةْ
ـ قالت : «رُد غَادِي الدّنيَّةْ(١١١) حتّى ذِرْهم ما قَادْهَا حَدْ» .

ردت لْهم الفرس ـ يا سيدي ـ هِيَ مْشِتْ والزازية جَابتْ منقاش سَلِت هَاكْ الأبْرةْ ، ودارت لْها شْوَيْ مَلاّلْ مِنْ لُوطَى وبِدتْ كِيفْ العَادَةْ(١١٢) .
تقابلوا .
كَانْ هَاكَ وَلِّي ركَابْ .. كَانْ هَاكَ يولي رْكَابْ هَاكَ يولّي ايدير(١١٣) مَا هَانش عليَهْ بَاشْ يُقْتله(١١٤) .
رَوّح

ذياب ، قالت له هاك البنية : «يا بُويْ ما قتلتاش بن الكلب خَلاّني عَامين والاّ ثلاثة نشرب في المِيَ المغرّم ، ما قَتَلْتَاشْ ؟!»
قال لها : «بنتي عاد آشْنهُو هُو مكتّف ؟ مَا هو حتّى هو راجل » .
قالت له : «وانتم كيفاش تديروا ؟» قال لها «كَانْ نَايْ وليت ايدِيْر هو يولّي رْكَابْ ، كان وَلّى هُو رَكَابْ نَايْ نولّي ايدِيْر» .
قالت له «عَلَى آش مَا تْوَلِّيشْ انت ايدير ويوَلّي هُو ركاب وْما تخُذْشِي عين الركاب وتذُوحَهْ ؟(١١٥) قال لها : «خذيته بنتي على الشر والعطش(١١٦) .

ايا تقابلوا ، الحاصل يا سيدي بن سيد ، من غُدْوَةْ : هَاكَ وَلّى ركاب وهَاكَ وَلّى ايدير اِخْذَ لَهْ على عِيْنْ الركاب وذَاحَهْ . هَاكَ صَوَّبْ فُوقْ مِنْه .

القُوة هَاكِي مِنْ غَادِي مْتَاعْ خَلِيفَةْ الزّنَاتهْ واقْفَه، وقُوّة سي ذياب واقفة، لاَ حَدْ طَبْ عَلَى حَدْ ، وهُمْ الاثنين طَاحُوا ما يدْرُوا مِنْ هُوَ اِلْ مَاتْ ومِنْ هُوَ الحَيْ . مشُوا للزّازيَةْ يجَارُوا : «يَا زَازية !» قالت «نعم». قالوا : الاثنين طاحوا وما ندْروش عليه آنَ هُو اِلْ مَات وآن هُوَ الي قَعَدْ حَيْ» .
قالت لهم : «بَرُّوا اِلْ تلقوا فُرسَهْ مْظَلّله هَـاكَ رَاهُو حَيْ واِلْ تلقوا فرسةْ شَامْسَةْ راهو ميّت»(١١٧) . لقوا فرس ذياب مظللة وفرس الآخر شَامْسة ، طبسوا على هَذَاكَ رَكْبوه عَلَى الفَرَسْ وروحوا وهُوكَ هَزَّا زَنَارْتْهُم وتَموا مروحين . دفنوه .
الحـاصـل يا سيدي ، جَاتْ بنت خليفة الزناتة الّي كَانت تحكم قالت له : «يَا سِي ذياب : أنا بنت فارس واِلاّ مَا خَذِيتْشي فارس ـ الحاصل ـ مَا غَادْش نَلْقَى قَدْرِي» قال لها «وصلتني!» .
ايَّا لاَ علينا ـ الحاصل يا سيدي ـ جَابُوه رقْد وصيف ، الحاصل، جَابتْ مُوس وذبْحَاتَهْ من الوريد للوريد، حَشِتْ في رقبته حْلاَقَةْ وَبَرْ .. بَاشْ مَا يشْخرْشْ، وتمت مستقدة . قالت لهم «للزناتة»: ذياب ، هَاوِينَهْ ذبحته ، وهاتوهم بكلابهم» .
الِّي نَاضْ الصُّبح ـ الحاصل يا سيدي بن سيد ـ يَشْبَحْ فِي القُوَّةْ (من الزناتة) جَايَّةْ :«آه هَذَا الكُلْ ذْكُوريَّةْ والاّ آشِنْهِي ؟» قال لهم (ذياب) : «ارموني على فرسي» . رموه على فرسه

ـ الحاصل يا سيدي بن سيد ـ قال لهم : «هَاكَ اِلْ مَاتْ البَارِح وصيف حَقْ قِرْبَةْ قُطْرَان[١١٨] وذياب ها هو قاعد حي ـ الحاصل يا سيدي ـ يعمل فيكم سبَّةْ»

ودَّزْ يزِزْ فيهم[١١٩]

فَاتُوا قَصْر ، يقول له قَصْرِ المَحْرُوقَةْ

فاتوه

و (ذياب) تَمْ مَاشيِ

غَنَّى عليِهِمْ القصْر متاعهم ، قصر أولاد الزَّنَاتَةْ

قال :

نَايْ ينْقَالْ لي قصر المَحْرُوقَةْ[١٢٠]

طويلَ غَالي يَنسبَهْ الدَلاَلْ[١٢١]

ماذا مشت مني مِنْ نَاقَةْ مَهْجُورَةْ[١٢٢]

ومَاذا مشيَ منِّي مِنْ زخِيمْ الْمَالْ

أنَا فيِّ ثَلاَثينْ شَارعْ

وكُلْ شَارعْ يُرْبُطْ ثَلاثَة آلاف حَصانْ

أنا رَاتْبيَ كُلْ يُومْ يَاقُوتَةْ

اصرَّف ثمْنْ آلاف ريَالْ

وَيَا مَالاهْ من الزَّناتَةْ

خُذُوهُمْ أولاَدْ هْلاَلْ[١٢٣]





المراجـع

١ ـ لا أحد ينكر أهمية التحقيق البالغة الذي أنجزته مشلين غالييه معية عبدالرحمن أيوب في مؤلفهما المشترك Histoire des Beni Hilal. (Paris, Colin, 1983) وهو يعتبر عن جدارة منعطفاً في مجال تثبيت النصوص الهلالية . بيد أن بعض ما جاء من شروح لغوية قد لا تصمد أمام النقد يحتم الأخذ بقواميس العامية مأخذاً نسبيًّا . ومما جاء في المؤلف المذكور للكاتبين المذكورين :

الحالة الأولى ، عربي ص : ٥٠ ، فرنسي ص : ٥١ :

والصاع غلاه — Le boisseau avait renchéri

حقة وبنت اللبون شراه — Il fallait pour l'avoir une **chamelle de trois ans**

فكلمة «حِقّة» لم تترجم هنا ويستبعد طبعاً أن تكون عنت في ذهن الكاتبين ثمن الطحين . والحِقة مفردة مشتركة فصيحها الحِق أو الحِقة ، وهي من أولاد الإبل الذي بلغ أن يركب ويحمل عليه .. سمي كذلك لاستحقاقه أن يحمل عليه وأن ينتفع به ، وقيل الذي استكمل ثلاث سنين ودخل في الرابعة . أما «بنت لبون» فهي التي استكملت السنتين وهي في الثالثة لأن أمها وضعت غيرها فصار لها لبن (عن لسان العرب لأبن منظور) .

الحالة الثانية ، عربي ص: ٥٨ ، فرنسي ص : ٥٩ :

ثمه خلّيناه — Lá-bas nous l'avons laissé

في نقاه ورمل غطّاه — A Nagga et du sable l'a recouvert

في بير رقاق — Dans le puits de **solitude**

الحالة الثالثة ، عربي ص : ٦٢ ، فرنسي ص : ٦٣ :

المنية نجع تقلفط ساق — Portée par l'espérance

La tribu se hate pour le départ

خش الرقراق — Elle pénétra dans le **grand désert**

١ ـ يلاحظ أولاً أن المفردتين رقّاق ورقْراق تؤديان في الترجمة المقترحة معنيين متقاربين إن لم نقل متطابقين . ولنعد إلى الهوامش لتثبت ملاحظاتنا :

ـ الهامش ٦٧ ص : ٧٩ : rgàg **(vaste étendue de terrain désertique) (Borris)**

ـ الهامش ٧٩ ص : ٨٠ : ragràg **(vaste étendue de terrain désertique) et plat (B)**

تترادف ، كما نرى ، الكلمتان في معجم بوريس ، فرقاق ورقراق تعنيان الأرض الصحراوية الممتدة والشاسعة لولا تميز الثانية عن الأولى بالانبساط . وليغفر لنا القارىء الرجوع مجدداً إلى لسان العرب : بئر رقاق : من معانيها ما قل ماؤها أو نضب ، ككل أرض إلى جانب واد ينبسط الماء عليها أياماً ثم ينحسر ، والجمع رقاق (مفردها الرقّة) ، ويستفاد هذا المعنى الدقيق في الراوية الهلالية من قصة يحيى النازل إلى بئر نقاة (أو نقوة) بحثاً عن ماء للشراب شحيح . وأما الرقراق فهو ترقرق السراب ، وكل شيء له بصيص وتلألؤ فهو رقراق . والمعنى شائع في العامية البدوية . أما بوريس فيؤلف بين مفردتين تختلفان في المعنى سواء في العامي أو في الفصيح من الكلام .

الحالة الرابعة ، عربي ص : ١٢٦ ، فرنسي ص : ١٢٧ :

(تقول الجازية) : (خفت يقودوني ويقودوا قلاصي)

Hélas, j'ai peur que l'ennemi ne m'enlève me conduisant comme une bete tenue en bride

إن عبارة «يقودوا قلاصي» تؤدي في الترجمة المقترحة وظيفة الحال ، فالجازية تخشى أن تقاد كما تقاد الدابة المكبوحة . الصورة جميلة لولا أن كلمة «قلاص» لا تفيد هنا الشكيمة (انظر شرح بوريس في هامش ٨٤ من مؤلف غالييه وأيوب ص : ٥٦) بل أنثى الإبل . إن اقتصار الباحثين على معجم بوريس قلّص المعاني المحتملة . فالقلاص مفردة مشتركة بين عامية البدو والفصحى وهي جمع مفردة قلوص ، وليست القلوص أية دابة بل الأنثى من الإبل حين تركب وإن كانت بنت لبون ، وسميت قلوصاً لطول قوائمها وهي أول ما يركب من إناث الإبل (عن لسان العرب) . والمعنى : الجازية تخشى أن تسبى وأن تصادر إبلها تخصيصًا أو أملاكها تعميماً ومجازاً .

وقد تتعدد أغلاط التدوين إذا ما فُصلت العامية عن الفصحى ، لم يخل بحث الأمريكية أنيتا بيكر
The Hilali saga in the Tunisian south **(Indiana University, 1978)**
وهو في الحقيقة عمل شامل ودقيق وثري ـ من أخطاء مخلة بالنص وبالمعنى ، نورد منها حالتين ممثلتين :
ـ ص : ١٢٨ ـ «لا تتلق سأفقك من يدك» ، صحيحها : ـ «لا تطلق سابقك من يدك» .
الفعل من أطلق يطلق عنان الفرس ، والسابق فصيحة وردت بالجمع في القرآن وهي الواحدة من الخيل .
ـ ص : ١٣١ ـ «كان رخيت لها أي للفرس (ع ل) فصَارَ عليَّ خايف على قلبي تهد عراه» .

وصحيحها :

ـ «كان رخيت لها في الصَّرع ليّة خايف على قلبي تتهد عراه» :
«الصَّرع» ، من معانيه في لسان العرب قوى الحبل ، وهو هنا عنان الفرس ، وكذا في العامية ، و«اللّيّة» فصيحة أيضاً : اسم مرة من لوي الحبل ليًّا أي فتله وثناه فالتوى . والمعنى : إذا ما أطلقت للفرس عنانه ولو مقدار لية خشية على قلبي أن تنقطع شرايينه من سرعة عدوه .

٢ ـ من المهتمين بالهلالية من يقدم الرواية التي يجمع ويحقق على أنها «النص الأم» كما تذهب في ذلك لوسيات سعادة في كتابها (La Geste hilalienne (Paris, Gallimard, 1985 بل وتقدم ما جمعت في منطقة صفاقس على أنه حقيقة السيرة الهلالية ، وهو ما لا يتفق في رأينا مع طبيعة المأثور الشعبي الشفوي .

٣ ـ راجع ابن خلدون : المقدمة (الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٤) الجزء الثاني ، فصل في أشعار العرب ص : ٨٥٧ .

٤ ـ انظر : رواية «الزازية الهلالية» من باجة ، في كتاب غالبيه / أيوب ، مصدر مذكور .

٥ ـ يقول الحاج سعد عن روايته : هذه قصيدة وعندهم اربعين قصيدة أخرى ـ شريط صوتي ، ميدون جربة بتاريخ ١٩٨٥/٣/٢٤ (تسجيل ع .ل).

٦ ـ راجع أنيتا بيكر : المصدر المذكور ، ص : ١٢٦ ـ ١٣٢ .

٧ ـ تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب .. (القاهرة ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، بدون تاريخ ، ص : ٢٨٧ ، ٢٩٠) .

الهوامش

١ ـ «مدنين» : مدينة ومركز ولاية بالجنوب التونسي . كانت مركزاً تجاريًّا مهمًّا . وهي ذات أهمية من جهة العلاقات الإثنية كقبائل العرب والبربر المستقرين وشبه المستقرين . عرفت سابقاً بقصر التوازين (انظر أسفله هامش ٣) .

٢ ـ «الحميلة» : المقصود هنا سهول مدنين . هل يعني ذلك أن الراوي وذويه كانوا قبل النزوح إلى جربة من السكان شبه المستقرين والذين احترفوا الزراعة الموسمية والرعي ؟

٣ ـ «التوازين» : قبيلة يعدها أندراي لويس ذات أصل بربري مستعرب يدعي لنفسه أصلاً عربيًّا ؛ انظر :
André Louis: (Kalla, Ksour de Montagne et Ksour de Plaine dans le Sud-Est tunisien) in Maghreb et Sahara **(Paris, 1973, p. 266)**
أما محمد المرزوقي فينسب هذه القبيلة ذات الفروع المتعددة إلى قبيلة سليم العربية الشهيرة (انظر «منازل بني هلال» بمجلة الحياة الثقافية ، تونس ، يونيو ١٩٨٠) .
وأشاعت الروايات أن ولياً صالحاً قدم في القرن السابع عشر ودعا التوازين للدخول تحت حمايته ، فشيدوا «قصر التوازينة (أو قصر مدنين) الذي أصبح «مطمور ورغمة» (راجع أندراي لويس ، المصدر المذكور) ، ورغمة من «البربر المستعربة» ، ينعتون أنفسهم «عربًا» . كانوا متشبثين بحريتهم مدافعين عما أسماه الأب لويس بـ «الجمهورية المستقلة» .
أما «القصر» فهو عبارة عن قرية / ملجأ وعن سوق هائل وحصن جبلي يتكون من عدة طوابق تبلغ الخمسة أحياناً ويعد ما لا يقل عن خمسة آلاف غرفة (انظر أسفله هامش ١٢٣) .

٤ ـ «نرحلو وننزلو» : ينطق الراوي لاَمَ الأفعال المضارعة التي فاعلها جمع أو مثنى متكلم (نحن نفعل) بضمة ممدوة فأضفنا الواو (نفعلو) . من الميسور تمييزها عن جمع المخاطب والغائب المصحوبة بالألف هم فعلوا وأنتم لم ولن تفعلوا .

٥ ـ «ابَّادي» : البوادي ، جمع بادية .

٦ ـ «دارت لنا الزمة شوى» : الزمة هنا الجفاف والعوز . يلاحظ أسلوب الراوي في التعريف بذاته فالجفاف في أصل ارتحال فلول من التوازين إلى جزيرة جربة . قارن ذلك ببداية روايته وانتجاع الهلالية بسبب الجفاف المزعوم : «نجع الهلالية .. طالت عليه الزمم» .

٧ ـ «الدرين» : هنا ، التحادث دون تحديد الغرض أو المناسبة . يلاحظ تدقيق الألفاظ والمعنى بالتدرج : الدريز فالخبر ثم الحكاية .



٨ ـ «الزمان» : ويعني هنا ـ كما في عدد ممّا درسنا من روايات الهلالية ـ الماضي البعيد والقريب مقابل اليوم . التمثل الشعبي للزمن تمثل شبه أسطوري غير محدد وبالأحرى غير تاريخي . وهو في نهاية الأمر غير منفصل عن أحداث عيانية اجتماعية أو طبيعية ولا يخضع لتقسيم سوي . من ذلك أن الذاكرة الجماعية في جنوبي تونس مثلًا تسجل ـ هنا دونما ترتيب ـ «عام البراك» (وهو عام قحط قاس أبرك الجمل!) ، «عام العجاج الأصفر» ، «عام الجراد» ، «عام الروز» ، «عام الألمان» .. إلخ . والسيرة الهلالية أمينة لهذا التصور ولو بالسلب ، فهي سيرة جغرافية أكثر منها تاريخية ، مكانية أكثر منها زمانية ، خارجية أكثر منها داخلية فالصراع مع الغير (الطبيعة) يسود الصراع مع الذات (الإنسان) : ألم يتردد ذياب يوم المبارزة في قتل خليفة الزناتي (راجع هذه الرواية) ؟ إنه زمن طبيعي تناسلي : الأصل والنسب والسلف والخلف ، وهو مشحون بالخوف من الموت وبإرادة البقاء بفضل الرسوم والمنازل . والسيرة سيرة أجيال تتجنب الانتساب لحقبة تاريخية معينة . ويكتسب الزمن دلالة مكانية :

«وين نجع أولاد هلال
عزّ أمّ شمال
أهل العودة والمزعال
غبي رسمه والا ما زال» .

صحيح أن للظرف «وين .. اين» قيمة زمانية ، انظر غالييه وأيوب Histoire de Beni Hilal (Paris, Colin, 1983, pp, 44-74) ولكنه زمن غير تاريخي وغير بسيكولوجي بل بدائي ، ملحمي ، غنائي ، غير محدد يكتسي مظهرًا ضمنيًا وموضوعيًا تشيئه الأطلال والرسوم والرحلات والمعاطن . والانسان يواجه أول ما يواجه المكان قبل الزمان .

٩ ـ «نبعثوا ولد الخواجة عامر ..» هل خانت الراوي ذاكرته فأحل ولد الخواجة عامر محل أبي زيد ورفاقه الثلاثة مرعي ويحيى ويونس؟ ليس كذلك فالريادة هنا ليست ريادة أبي زيد لتونس ، وللروا ي قصة أخرى تتضمنها ، بل خروج شباب من هلال للصيد بعد حلول القبيلة بافريقية ، أما خلط الراوي ففي اشتباه بعض الشخصيات عليه . تجمع جل الروايات التي نعرفها على أن الشخصية الرئيسة هي صبرة ابن أبي زيد الهلالي وليست الخواجة عامر كما ذهب إليه راوينا .

١٠ ـ «الصرع» الشكيمة ، ومن البلاغة الا يحمل اللفظ الأول إلّا على الجيّد من الدواب ، فلا يقال شكيمة الفرس أو صرع الحمار .

١١ ـ «ثلاثة من خيل» : في هذه العبارة ضرب من التورية والاستعارة ، والمعنى ثلاثة فرسان قناصين .

١٢ ـ «القضّاء» : الفصحى تخفف فتقول قَضَة وهي نبت سهلي كالرمث وهي من الحمض وليست للطبخ ، والشائع في السباسب التونسية أن يطلق على هذا النبت اسم «بلبال» وهو يحتفظ بالرطوبة ولا يتحول إلى جمر نافع .

١٣ ـ «نياه» : نيء ، أي في هذا الشواء ما لم ينضج .

١٤ ـ «الملّال» : فصيحة ، الملّة والملال ومنهما خبز الملّة ، والملة الرماد الحار أو الجمر ، ويقال أيضًا عن كل مشوي في الملة من قريس وغيره (عن لسان العرب) ، وميم هذه الكلمة مفتوحة في الفصحى ، ومجرورة غالبًا في العامية ؟ راجع أيضًا غالييه وأيوب ، المصدر المذكور ، ص: ٦٨ وهامش ٩٨ ص: ٨٢) .

إن اللحم لم ينضج على الرغم من محاولات الخادم المتكررة . وفي ذلك علامة منذرة بقدوم خطب ما . الدم على الملال يدقق الصورة فيكون الخطب معركة مقبلة . وممكن تصنيف الصورة في باب التطير والفال . التمايز ثقافة / طبيعة موجود ولكنه ضئيل نسبيًا : الجماعة البدوية القبلية أكثر تأثرًا بالمحيط الطبيعي ، والوجدان الجماعي يوحد بين قوى بشرية وطبيعية وغيبية ويسقط هذه على تلك . هنا تحيد الطبيعة عن ناموسها السويّ (الحرارة واحتراق اللحم بالنار) استباقًا لخطب كبير وإنذارًا به . والفال ـ عاميتها الفال ـ يؤدي أيضًا وظيفة فنية فيربط بين الأحداث والمشاهد والمراحل . فكل ما سيحدث بالفعل يوجد مسبقًا بالقوة فيتراءى غامضًا في مناسبات مختلفة ، وقد يفصح اللغز عن نفسه بعض الشيء فيأخذ أشكالًا متنوعة من فال أو نذير أو تطير أو حلم أو عرافة أو فراسة أحيانًا . كذلك وعلى مستوىً ثانٍ فإن فكرة القدر ـ ونعني به غير العناية الإلهية التي تقول بها الأديان السماوية بل قدراً تشوبه مسحة وثنية ـ حاضرة في الروايات الهلالية التي درسنا ، ولكن من الصعب في هذه الروايات أن نميز بين الوثني والسماوي .

١٥ ـ «هذا يا سعد طايب على القضاء / وإلا فيه عرق نياه» ـ يلاحظ إقحام المنادَى على كلام موزون .

١٦ ـ « .. ـ حاشاكم ـ اماله هذا كان بعزاه» ـ حاشاكم عبارة تواصل بين الرواي وحلقة المستمعين : يدعو لهم بحسن الطالع قبل أن يتلفظ بـ «كلام» السوء ، وهو يعلم ما للكلمة من أثر على سلوك الناس .

١٧ ـ «العزاء» : المصاب .

١٨ ـ «الشرعة» : مورد الشاربة . دواب شرع أي شرعت نحو الماء (لسان العرب) . تشبيه : فرسان زناته إلى الحرب والدم كسرب الحجل يدفعه الظمأ إلى مورد الماء سرعة وتصفيقًا . أليس أبلغ ومألوفًا لو شبههم الراوي بسرب القطا؟ قد يكون تشبيه الراوي أصوب فالقطا يرد محلقًا والحجل يسير حثيثًا متسترًا ومحترزًا متاهبًا .

١٩- « يا خيل شحوا» شخصها فجعل المعنى يعود على الفرسان لا الخيل ، يقول البطل لأعدائه الزناتة : أعرضوا عن مطاردتي فلا طائل لكم من ورائها .

٢٠- «تطردوا فيها : الضمير يعود على الفرس .

٢١- «تطردوا فيها طرد هبال» : ١ - الهبال في العامية هو البلادة الذهنية ، فيكون المعنى البين : إنكم تطاردون فرسي (الممتاز) مطاردة الحمقى . ٢ - يقدم لسان العرب معنىً قد يكون محتملاً هنا : الهبل هو الثقيل المسن من الناس أو الأنعام أو الإبل ، فيكون المعنى في روايتنا إن شئنا : إنكم تطاردون فرسي وكأنه فرس مسن وثقيل.

٢٢- «هذه (أي الفرس) عجاجة وترابها هيال» : نقول تراب أو رمل هائل من هال هيلاً : رمل كثير وسائل ومنهال لا يثبت (لسان العرب) . الفرس مثلها مثل ما تثير من غبار يحمله الريح سرعة ورقة وضمورًا .

٢٣- «هذه مبدلة قصة بقصة وزاد فيها بوي سبع جمال» : فرس ممتاز ثمنه مقايضة فرس بفرس زائد سبعة جمال . بمعنى أنه فرس أصيل وهو للحرب والنجاة . وعبارة «قصة بقصة» (فصيحة وهي شعر الناصية عند المرأة أو الفرس) ، والشائع أن تستعمل هذه العبارة للتعبير عن مصاهرة بين أسرتين فتاة بفتاة .

٢٤- «الصنيعة» : هي الأسر ، والمعنى موجود في الفصحى : فلان صنع فلانًا صنيعة إذا أدبه ورباه ولينه . ولد الخواجة عامر يخشى أن يؤسر رفاقه فيفشون سر هروبه أمام الزناتة .

٢٥- «يتعوقب من سدرة لسدرة» ، السدر شجر النبق ينتشر في السباسب التونسية ، ويتعوقب من عقب وهي فصيحة أي اقتفى أثر غيره خفية .

٢٦- «هزني لهاك الطويل وحطني» ، الطويل تعبير مجازي عن الربوة ، يريد سعد وهو يحتضر أن يضعه سيّده فوق مرتفع من الأرض «مشهدًا» للنائحات . وهي عادة قديمة . في رواية بيكر (المصدر المذكور) يقول : «اذفني في العليوة هاذي والبكرة حط لها عقاقيرها تقعد توجف حذاي لين يجوا الهلاليات يلقوا البكرة توجف هي ، يوجفوا هم» - والوجف والوجيف فصيحة وهو الاضطراب والخفقان - في القرآن : ﴿ قلوب يومئذٍ واجفة ﴾ .

٢٧- «محروق لما يبكوش عليه نساه» : يتمنى العبد سعد الهجيل أن تندب الهلالية موته كأي فارس جدير .

٢٨- كما في الهامش ١٤ (أعلاه) رأينا النوع الأول من الفال والنذير ، المتصل بحل أسرار الطبيعة وفك رموزها . هنا النوع الثاني ، الأحلام والعرافة ، وهو نوع بسيكولوجي داخلي مقارنة بالنوع الأول (موضوعي / خارجي / طبيعي) . ها هنا تطابق بين الداخلي والخارجي : «ال تحلمه في الليل في النهار تراه» ، بين الحلم والواقع : مثانيك - خليك - جروسك - عيالك - صبره ولدك - السم طفاه .

٢٩- «ذاح» : وخز الفرس بمحجن في مؤخرة النعل أو الركاب على جنبيها وخزاً سريعًا فعدت .

٣٠- «وكان رخيت لها في الصّرع ليّة / انخاف قلبي يتقطعوا رقماه / وكان جبدت لها في الصّرع ليّة / انخاف يلحقني» - «الصرع» فصيحة وهي عنان الفرس . و «رقم» القلب شرايينه ، والمعنى إن أرخيت للفرس عنانه خشيت على قلبي من شدة عدوه وإن كبحته خشيت شر مطاردي . يشعر البطل بخطر وحدته وهو يواجه الزناتة مترددًا بين النجاة بنفسه أو بالتضحية . كل العناصر في هذا المقطع الشعري تتركز في عنان الفرس (صرعها) . المقطع بليغ لجمعه بين قواعد الفروسية وأحوال النفس .

- «كراعي بين هاه وهاه» : سارعت باعتلاء فرسي المتاهب فلم أجعل في الركاب إلّا قدمًا واحدة وفي ذلك علامة الفروسية .

٣١- «غدوة - لقدر الله - لا تقعد جحفة بلا عصران» : الجحفة هي الهودج ، هناك ثلاثة معانٍ محتملة قد تؤديها كلمة «عصران» :

١ - عن محمد المرزوقي : المرأة الجميلة المدللة ، وهي الجازية تحديدًا في قصيد أحمد مَلّاك : يحكوا قبل ع الجازية العصرانة / هي حرة وناسها محارير (م . المرزوقي : الأدب الشعبي ، تونس ، ١٩٦٨ ، ص : ١٨٨) .

٢ - عن لسان العرب : العصر هو الحصن والحرز فيكون المعنى : لكل هودج حامية أثناء الانتجاع أو الحرب .

٣ - عن لسان العرب أيضًا : من عصر الزرع تحرّز في لفائفه .. إلخ فيكون المعنى هنا ، وأنا إليه أميل : كل هودج سيحكم تحصينه (بناؤه) فيكون ملجأ ومخبأ أمينًا للهلاليات .

- «السابق» : وردت في القرآن جمعًا : ﴿فالسابقات سبقًا﴾ ، قيل هي الخيل (لسان العرب) .

- انظر أيضًا المرزوقي ، المصدر المذكور أعلاه . والسابق هنا كناية الفرس .

- «النعال» : نعل الدابة ما وقي به حافرها وخفها (لسان العرب) .٣٢- «رحيل الليل يذهبني / ويذهب أمات الشمّايل» . - المعنى : الليل طويل حالك يذهل المرتحل وراحلته (الناقة المهرية هنا) لعدم وضوح المسالك في المناطق المقفرة . و«أمات الشمايل» مفردها أم الشّمال ، وهي كناية عن الإبل (فصيحة) ، كنيت الإبل هكذا لأن الشمّال وهو كيس مثلث من وبرها يوضع تحت ضرع الناقة لمنع رضيعها . وفي لسان العرب معانٍ أخرى : شملت النخلة إذا كانت تنفض حملها فشد تحت أعذاقها قطع أكسية . ومن القصائد ما يعرف الهلالية يكسبهم الإبل (أم شمال) والجياد الممتازة (السابق ، العودة) :

«وين نجع أولاد هلال
عز أم شمال



أهل العودة ولمزعال .. إلخ (غالييه وأيوب مصدر مذكور ، ص : ٤٤) . وأيضًا :
«سقد نجع أولاد هلال
عز أم شمال
امالي السابق ولمزعال .. إلخ (محمد المرزوقي ، مصدر مذكور ، ص : ١٨٩) .

٣٣- «ركابين الغرائب» : كناية عن الإبل أيضًا ، وفي الفصحى تقول غرائب الإبل ، مفردها الغارب ، و «الغارب» هو أعلى مقدم السّنام ، وإذا أهمل البعير طرح حبله على سنامه وترك يذهب حيث شاء . والاستعمال في روايتنا دقيق وبليغ ، ذلك أنه ليس للمسافر ليلًا إلّا أن يترك راحلته تذهب حيث تشاء لانعدام رؤية المسالك ، ويتّضح المعنى أكثر عندما تقول الجازية : «نرحلو في النهار والمقدر كاين» ، أي نسافر نهارًا ونجازف بأنفسنا أمام العدو .

٣٤- «صار كان» : صيغة سردية لتأكيد قول الجازية النافذ وإعلان بدء مرحلة قصصية جديدة هي الرحلة هنا .

٣٥- «وتباتوا بخير» : إضافة فنية من محاسن المسامرة ، وبواسطتها ينشىء الراوي تواصلًا بين عالم السيرة وواقع الحياة . ولهذا الأسلوب وظيفة تناسب بين الحاضر والماضي وإحلال الأول في الثاني (راجع في هذا المضمار دراسة عبد الرحمن أيوب :
(The Hilali Epic. Material and Memory) RHM **(Tunis, 1984, n 35-36)**

٣٦- لم يجسر أحد الخصمين من هلالية وزناتة على بدء المعركة .

٣٧- «الرغـاطة» : تقليد اقتصادي أهلي . وهو اجتماع النساء يتعاضدن في أعمال النسيج ، لصالح إحداهن ، ويكون ذلك عادة بعد موسم جز صوف الخرفان أو شعر الماعز أو وبر الابل . وهو تقليد مشاعي للجماعة البدوية في المناطق الرعوية خاصة . وكان إلى وقت قريب جدًا «عرفًا» اجتماعيًا قائمًا في البوادي التونسية . وتقص في أثناء أعمال «الرغاطة» الأقاصيص والنوادر وتغنى الأهازيج ، وكانت الرغاطة في روايتنا مناسبة سيئة لشجار بين أخت ذياب - زرارة - والجازية .

٣٨- «تجمع عديد الروايات على هذا الموقف : استشارة الجازية في اختيار راعٍ للإبل .

٣٩- «يا زازية» ثم أسفله : «الزازية بنت محمد تحل فمها» ، لا وجود هنا لعادات التعظيم من الشأن التي تتكرر في قصص آخر إزاء الأمراء والأشراف والسيدات . بل يلاحظ البساطة التي بها تخاطب الجازية وهي التي لها في إمارة هلال شأن . وأما «الجازية بنت محمد» فصيغة تحقيرية ، وهي الغنية عن التعريف . هل ممكن تفسير ذلك بضعف العلاقات المرتبية بين أحرار القبيلة ؟ وهل لنا أن نتحدث عن «ديمقراطية» طبيعية للجماعة الرعوية على الرغم من المفارقة اللغوية في استعمال الكلمة اليونانية؟ مهما يكن من أمر فإن في أدب السيرة الهلالية حنينًا إلى المساواة الأصلية .

٤٠- «الميعاد» : مجلس القبيلة ، وقد يعني مجلس أعيانها تحديدًا .

٤١- «تمشي مية (مائة) خيل والّا يمشي معاها ذياب» : ها هنا تبدأ العلاقة المعقدة بين البطل (ذياب) والبطلة (الجازية) . فهي علاقة نزاع وتواصل في الآن نفسه ، كما سيتضح لاحقًا ، فالجازية مصرة على امتحانه وهو مصر على التحدي . والجازية قللت من شأنه إذ عزمت على إرساله راعيًا ، ثم إنها ساوت بينه وبين مائة رجل ، وسوف يغضب ذياب لظنه أنه يناظر عددًا أكبر . غير أن العلاقة حميمة فالجازية ستتفطن لاحقًا - كما سيأتي ذكره - لعودة ذياب عندما تشتم رائحته من ماء كان قد شرب منه : إنها علاقة خفية مستترة في هذه الرواية ، تقول الكثير ضمناً لأنها تقول القليل صراحة ، وهي إلى جانب كل ذلك تفصح عن العداء وتضمر المحبة ، والمستتر هو الشائع فيما درسنا من روايات من الجنوب التونسي . أما في الشمال ، مثلما هو الحال في الروايات الجزائرية ، فالشائع هو اتضاح هذه العلاقة بزواج البطلين (انظر مثلًا رواية باجة في مؤلف غالييه وأيوب ، مصدر مذكور) .
- انظر أيضًا :
GALLEY - BRUTEAU: (Réfexion sur deux versions algériennes de: Dyàb le Hilalien), Actes du 1 er congrès détudes des cultures méditerranéennes d'influence arabo-berbères (Alger, SNED,1973)

٤٢- «الطارة» ، هي الغربال .
«انا بوك ، انا خوك
انا قلب الرحى يا زرارة
عليّ اليمين إلا ما تقولي لي الصحيحة
يبدا راسك يفر كالطارة» .
تتأكد في هذا المقطع «الأيديولوجية» في السيرة الهلالية ، فدور الرجل للمراة كدور المحور للرحى . ومفاد هذه الاستعارة ان الرجل هو مركز الثقل في حياة الأسرة ، ثقل القوة الطبيعية (الجسمانية) ، وتباعًا لذلك فهو رمز القوة المعنوية (السلطة الاخلاقية والحقوقية) ، فهو القوّام على المراة : «باليمين إلا (اذا) ما تقولي لي الصحيحة / يبدا راسك يفر .. إلخ .

٤٣- «الزازية بنت محمد تحل فمها» - اي تتجاسر - فاسلوبها عامي مبتذل يقطع خيط السرد الملحمي والغنائي ليعود بالمنصتين إلى الحياة اليومية .

٤٤- «نجعهم نسواه» : معنى ذلك أن ذياب يدعي أنه يناظر كامل القبيلة ، «ناي قرعتي ستة وستين مية» (مائة) : يدعي ذياب انه يناظر هذا العدد . يلاحظ أن تدقيق الحجم هنا يناقض التعميم اعلاه .

٤٥- الفطيمي : نوع من التمر الجيد .

٤٦- «وال يلحقني يسمع كان الزرير زواه» : - الزرير من معانيها في الفصحى الطعن ، وفي العامية قطعة خشب توثق بها أفواه القرب أو الحمل إلى الحبال ، واغلب الظن انها تعني في روايتنا السهم المارق ، وهو ما يؤكده مشهد ذياب وسعد اللبيب والسلوقية عندما يصيبها سهم الأول (انظر الرواية لاحقاً) .

- الزوا ، من زوي ، وهو الحشرجة الحادة عند الموت (يلاحظ في كامل هذا المقطع - أي انتجاع ذياب بالإبل - تعدد استعمال كلمات تشتمل على حرف الزاي : زوارة ، مغزل ، زرزيرة ، زوا ، زقل ، زواد ، كانزة ، إلخ ..) .

٤٧- «الزقل» ، جمع زقلة (عامية) ، وهي عقال الدابة ، والبدو يميزون بين العقال وهو الحبل البسيط ، والزقلة من شعر او وبر الدابة ، كذلك فإن العقال يشد طرفاه بزر من خشب ، اما الزقلة فتثنى ويشد طرفاها بعقدة .

٤٨- «تقطّع بينهم الشبح .. مثى» : - «الشبح» : ما بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق ، وهنا : ابتعدت ناجعة ذياب عن منازل هلال فانقطع بينهما التواصل البصري . وواضح أن هذه الناجعة كانت كبيرة العدد والعدة إذ استمر الإعداد لها اسبوعاً كاملاً .

٤٩- «ايا نشرعو معاهم حرب» : الزناتة يقررون المبادرة بمحاربة هلال إثر رحيل ذياب .

٥٠- خليفة الزناتة : ينطقها الراوي بالفتحة الممدودة ، لا بالكسر (الزناتي) .

٥١- «يعيش خمسين سردوك ، تعيش ميتين دجاجة» : مثل تونسي ، صيغته الشائعة : «نعيش نهار سردوك ولا ميات نهار دجاجة» ، ومغزاه : الحياة القصيرة مع السلطة على الغير افضل من الخضوع له مهما طالت الحياة معه . تعكس هذه الاستعارة الأيديولوجية المكرسة لعدم المساواة بين الرجل والمرأة .

٥٢- «المزونة» : من المواقع المعروفة النادرة التي جاء ذكرها في هذه الرواية على لسان راوٍ من أقصى الجنوب التونسي ، ولم يكن ذكرها عرضًا فهي هنا الموقع الرئيس للأحداث ، وسيأتي بعدها ذكر قصر المحروقة ، وهو موضع يبعد عنها قرابةً الستين كلم . والمزونة قرية تقع في السباسب الشرقية من الوسط التونسي (ولاية سيدي بوزيد) . كانت سابقًا سوقًا أسبوعية لبدو رحل (قبيلة المهاذبة نسبة إلى سيدي مهذب) . تؤكد رواية جربة أهمية منطقة المهاذبة في السيرة الهلالية . ويبدو أنها - حسب الذاكرة الجماعية لسكانها - كانت من منازل الهلالية ، منها : «مندبة الهلالية» وشجر «الطلح» الذي يقال إن الهلاليين جلبوه معهم ، و «وادي ودران» الذي يبدو حسب أنيتا بيكر أن ابن خلدون يعينه عندما ساق أشعارًا بدوية لهلال .

ايـا سائـلي عـن قبـر الزنـاتـي خليـفـة ... خـذ النـعـت مـنـي لا تكـون هـبـيـل
تـراه يـعـالـي وادي ران وقـوفـه ... مـن الربـط عيـسـاوي بـنـاه طـويـل
أراه يمـيـل الـنـور مـن شـارع النـقـا ... بـه الـواد شرقـا والـيراع دلـيـل

(ابن خلدون : المقدمة الجزء الثاني ، الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٤ ، ص : ٧٥٩) راجع أيضًا أنيتا بيكر
(WADRAN: key for an Enigma) in Arabica **(juin 1983, Fasc. 2. T. xxx)**

ليس المجال هنا مناسبًا لمناقشة معنى هذه الأبيات فنتركها لفرصة قادمة ، غير أننا نشير فقط إلى أن الطبعات التي رجعنا إليها لا تتفق في نقل هذه الأبيات ، منها طبعة الفرنسي كواترمير Quatremère بباريس سنة ١٨٥٨ ، وهي التي اعتمدتها بيكر :

يا سائـل عن قبـر الزنـاتـي خليـفـة ... خـذا النـعـت منـى لا تـكـون هـبـيـل
أراه يعـالـي واد ران وقـوفـه ... مـن الربـط عيـسـاوي بـنـاه طويـل
أراه يمـيـل الـغـور من شارع النـقـا ... بـه الـواد شـرقـا والـيراع دلـيل

نلاحظ باقتضاب : أن التونسية أقرب إلى الفصحى في نقل بعض الكلمات (وادي) والتراكيب (أيا سائلي) . ثم «النور» مقابل «الغور» في طبعة كواترمير والثانية أصح (من غور الماء) .
وأما طبعة بيروت (بدون تاريخ) :

أيـا سائـلي عن قبـر الزنـاتـي خليـفـة ... خـذ النـعـت مـنـي لا تكـون هـبـيـل

نـراه العـالي الواردات وقـوفـه من الربـط عيسـاوي بـنـاه طـويـل
وله يـمـيـل الـغـور مـن سائـر الـنـقـا بـه الـسـواد شرقـا والـيراع دلـيـل

وتجمع الروايات الشفوية على مقتل خليفة الزناتي بالمنطقة المجاورة لقرية مزونة ، وتعرف إلى اليوم «مشهد خليفة الزناتي» .

أما عين مزونة فهي منبع ماء عذب في منطقة شبه قاحلة ، وهي الآن مكان مقدس به مقام «أمينة العين» حذو القرية على سفح الجبل ، وهو مزار قبيلة نفات المجاورة . وكانت «عين الماء» مشاعة بين الناس من ناحية الملكية القانونية ، ولكنها للغالب من ناحية التمتع المادي ، فلا حق فيها للمغلوب ، وهو الموضوع الرئيس لرواية الحاج سعد . بيد أن أحد رواة السيرة ممن شاركوا في ندوة قابس حول الهلالية ـ وهو السيد الأخضر بوزيان والقاطن بالمزونة ـ أكد لنا بأن عين المزونة لم تكن مسرحاً للأحداث التي تسوقها روايتنا ، بل لعل المقصود هو «عين القطار» قرب قرية «المكناسي» حيث مشهد خليفة الزناتي ، على بعد ٢٥ كلم من المزونة .

وفي منطقة المهاذبة تنتشر روايات مشابهة للسيرة الهلالية ، وهي تتسم بتحيزها الواضح للهلاليين . وهناك ميل عند رواتها إلى سرد التغريبة كاملة لا قصصاً منفردة على نحو راوينا الحاج سعد . والرواية المهذبة غالبها نثر مسترسل تعوزه حماسة الشعر والملحمة ، وفيها يحتل أبو زيد الهلالي دور البطل . والمعروف عن قبيلة المهاذبة موقعها المسالم والتوفيقي بين قبيلتين محاربتين ، الهمامة وبني يزيد ، وينعت أهلها بـ «أهل زاوية» نسبة إلى مقام سيدي مهذب .

ومن رواة السيرة نذكر على وجه الخصوص :

ـ رواية المرحوم إبراهيم بن ونيس (مدونة ، البوع ، المزّونة ، ١٩٦١ ، ع ، ل)

ـ رواية الحاج عبد السلام المهذبي ، واحد من كبار الشعراء (تسجيل يوم ١٩٧٢/١٢/٣) البوع ، المزونة ، نسخة من مجموعة أنيتا بيكر ـ وهي الرواية المعتمدة في اطروحتها :

The Hilali Sage in the Tunisian South **(Indiana Univ. 1978)**

ـ رواية مفتاح غضابنة (المزونة ، ١٩٧٢/١٢/١ ، نسخة من مجموعة أنيتا بيكر)

ـ رواية الأخضر بوزيان (المزونة ، ربيع ١٩٨٥ ، جمع وتدوين مريم خير الدين ، المعهد الأعلى للتنشيط الثقافي ـ تونس) .

«الخبي» : فصيحها الخباء ، وهو نوع من البناء (لسان العرب) ، وهو القيطون (انظر هذه الكلمة في الهامش ٩٩) .

٥٣ـ «المي المغطر» : الماء الفاسد .

٥٤ـ «ايا الهلالية بدوا يطفوا في هاك المي الصّرد» ـ «يطْفُوا» : العامية تخفّف الفعل الفصيح : طفَقَ الماء أي أزاح أعلاه ومنه الطّفافة (لسان العرب) .

ـ «الصّرد» : فصيحة أيضًا ، وهو ماء الشرب القَليل ، والمعنى : على الهلالية الذين حرمهم خليفة الزناتي من الماء الصالح للشرب أن يستهلكوا المياه المستعملة بإزاحة الأوساخ الطافية . يلاحظ استعمال الكلمات بدقة في روايتنا .

٥٥ـ «سعد اللبيب : من عبيد هلال ، وهو ذكي بالفطرة والغريزة ، ففي شخصه تتكلم السليقة وقوى الطبيعة الأصلية ، وربما لأنه «عبد أسود» (رمز الغريزة) فهو إلى الطبيعة أقرب ، بل وكأنه جزء منها إذ في شخصه يعبر الجسد قبل أن ينطلق اللسان : مضحك سعد اللبيب والبرق سيان : الإنسان متحد مع الطبيعة ولكنه يسعى في ذات الوقت إلى تجاوز حواجزها ، فابتسامة سعد علامة تواصل وإبراق . وكان العرب كغيرهم من الشعوب يرومون ولو حلماً كسب وسائل التقريب بين المسافات ، وهو ما يفسر جزئيًا ظهور أيطوبيات الأسفار في آدابهم (بساط الرياح مثلاً أو العفريت المتنقل في خطف البصر ، أو رحلات السندباد أو مهرة الشاطر حسن) .

٥٦ـ «جابت له .. ناس ، رسم غوفته (أي شعره الأجعد الكثيف) تكوش (أي تنتفخ) حتى لطاح كبوسه» (أي إلى أن سقط الطربوش) ـ معروف أن الجارية أمام إحجام سعد اللبيب عن الالتحاق بذياب أثارت أحاسيسه بإطرائه و إعلاء شأنه بين أقرانه من العبيد فأذعن لها . هذا المشهد يؤكد ما ذهبنا إليه أعلاه في شأن سعد .

ـ «كل نص يصيح لنصه» (حرفيًا : كل فرد ينزع إلى جنسه) : تجاوب سعد مع العبيد هو من اتساق الأشياء (كالعصافير على أمثالها تقع) ، وتضيف الجازية وهي ترى انشراح العبد : «وما يعيش كان عقله خصّه» أي ضعيف العقل في الحياة ينعم . تخفي الجازية هنا موقفها الدرامي ، فهي تسخر من العبد المغتبط ولات ساعة غبطة (انهزام الهلالية أمام الزناتة وحرمانهم من الماء) .

٥٧ـ «يذري ليلك نهارك» : أي يسير سيرًا (لسان العرب) ليل نهار .

٥٨- «الفراسة فن اشتهر به البدو من العرب : هنا ، بعد أن قطع المسافر (سعد) مسافة كبيرة صاد زرزورة ، وهي طائر ، وفتح حوصلتها فوجد بداخلها حصى (رشاد) فقدّر أن المسافة بينه وبين ذياب لا تزال كبيرة ، ثم صاد ثانية فعثر في داخلها على شيء من القراد (دويبة تعض الإبل ، عن لسان العرب) ، فاستنتج اقتراب الغاية ، ثم صاد ثالثة فوجد في حوصلتها قرادًا وأعشابًا فادرك أنه لم يبق بينه وبين ذياب إلّا القدر القليل (القراد علامة الإبل والأعشاب علامة الكلأ والمرعى) .

٥٩- «انت غراب واناي غراب (سعد أسود) في الولي متخالفين» أي كلانا يقصد وجهة مختلفة .

٦٠- «حديث سعد مع نفسه يتسم بالعفوية ويلعب أيضًا دوراً ترويحيًّا لقطع المسافة الطويلة وللتخفيف من القلق والخوف من مقابلة ذياب الذي أنذر من يلتحق به بالقتل . ويحلم سعد بمكافأة الجازية له عساها تكون حصانًا كالذي يمتطيه الفرسان .

٦١- «وقت ال ضحك لعج البرق ـ مغرب ـ من مضحكه» : بريق أسنان سعد كومض البرق سرعة وإشعاعًا . والصيغة هنا ليست تشبيهاً بل استعارة وتورية في نفس الوقت .

٦٢- «الحجيرة» : المأوى البسيط المنفرد ، وهو أيضًا حظيرة الإبل (لسان العرب) .

٦٣- معلوم أن البرق يؤدي مجازًا في أقاصيص العرب وأشعارهم دور الرسول والبشير . لقد تفطن ذياب إلى الإشعاع بيد أن حدسه تردد بين أن يكون ذلك علامة المطر (فالوقت وقت غروب) أو أن يكون علامة قدوم سعد المبتسم . ذياب هو أيضًا خبير بفن الفراسة .

٦٤- «من غدويكه» : أي ومن الغد .

٦٥- «السراح» : فصيحة ، وهم الرعاة .

- «المنجور» : نوع من الكلأ للخيل .

٦٦- «يا سعد خبرني

ويا سعد قول لي

وخبر وجهك منقشط ما إشناه»

المفردات والتركيب فصيحة لولا الإخلال بالإعراب :

- «قشيط» ، أي نزع وكشف وتؤدي أيضًا معنى التحول والتغير .

- أما «المشنأ» ، فهو قبيح الوجه (عن لسان العرب) .

فيكون معنى كلام ذياب : أخبرني ما لوجهك حائلاً كالحًا قبيحاً ؟

وتعترضنا هذه الأبيات في روايات أخرى مع بعض الفروق :

«يا سعد قولي

ويا سعد خبرني

وأخبار وجهك منقشط مشناه» (غالبيه وأيوب ، مصدر مذكور ص : ١٣٦) .

- وفي مدونة الحاج عبد السلام المهذبي (بيكر ، مذكور سابقًا ص : ٩٨) نقرأ :

«يا سعد خبرني ويا سعد قول لي

علام وجهك منقشط مشناك

انها المنايا ساقياتك من كاسات مرارة»

- ورواية الحاج عبد السلام قريبة من الرواية الشرقية المطبوعة إذ نقرأ في «التغريبة ..» (مطبوعات محمد على صبيح ، القاهرة ، ص : ٢٦١) :

«علامك يا سعد الدعي مغير / كان المنايا ساقياتك كأس مرارها» .

٦٧- «كانك على يميني

مشي في السلوقية ..»

من خصال البطل الهلالي الوفاء بالعهد حتى ولو لجأ في ذلك إلى التحايل فيقال «فتي الكلمة» ، أي أفتاها ، ومثل ذلك أن ذيابًا قتل السلوقية وهي أول من التحق به من هلال وفاز سعد اللبيب بالنجاة من الموت .

- وفي قصة أخرى تعاهد الجازية الشريف بن هاشم على الرجوع إلى بيت الزوجية بعد زيارة أهلها . فلجأت إلى ترك مشطها الثمين وخرجت من البيت لتعود لأخذه قبل الزيارة ، وهكذا وفت بعهدها مع نفسها . واستنكر الشريف منها ذلك قائلاً : «خنتي يا جازية» ، فأجابت في رياء : «برجعة إذا كنا حيين» .

٦٨- «اشتباه في نسب صبرة ابن أبي زيد ، فظاهر الكلام هنا ينسبه إلى ذياب : خبرني على صبرة وليدي ، وقد تكون هذه الصيغة من باب التوسيع ولا تفيد الأبوة .

٦٩- «الهاربات» : كناية عن الخيل عند الفر لا عند الكر .



٧٠- «القطاية» : شعر الرأس ، وقد تكون مقدمة الشعر على الجبهة (الناصية) .
«القضيم» : فصيحة ، وهي القطعة أو السير من الجلد أو الشعر . وفي تحقيق غالبيه وأيوب (مصدر مذكور ص : ١٣٨ وص : ١٣٩) : «شقصة من قطايطه» (والأصح من قطايته) ، بمعنى خصلة شعر (الترجمة الفرنسية ص : ١٣٩) .

٧١- «الرشاء» : هو الحبل (لسان العرب) ، فيكون المعنى : المعركة بين هلال والزناتة دامت سبعة أيام تأرجح في أثنائها ولد الخواجة عامر بين الصفين ، يومًا مع الزناتة ويومًا مع هلال ، إلى أن قتل بينهما . وتمزق شر تمزيق ، وعثر هلال على ضفيرة من شعره كأنها الحبل فتل ثلاثًا . والمقصود إبراز قوة البطل الصريع . بيد أنه أيضًا من العادات القديمة حلق الرأس سوى خصلة تضفر على أمّ الرأس .
وكان الراوي في البداية قد قدم ولد الخواجة عامر وكأنه شخصية هلالية ، ويتبين من هذا المقطع الموزون : «قعد سبعة أيام بينا وبينهم / هم ما دالوه وحناي ما دلناه» ـ إن هذه الشخصية لم تكن هلالية النسب ، فهي قد سعت إلى المسالمة بين الخصمين ووقفت ، في الأخير ، موقف الحياد بينهما .

٧٢- «سجر» : في الفصحى السير الحثيث ، ويبقى المعنى غامضًا في روايتنا ، على أن الاحتمالات أن يكون : كيف أقبلت ؟ وكيف ستكون العودة ؟ هل أنت مترجل أم حصانك سريع ؟ ذلك أن ذيابًا أخذ الخبر مأخذ الجد وقرر العودة سريعًا إلى منازل هلال .

٧٣- سوقوا الركايب أي الرّواحل .
يعطيه (الضمير يعود على خليفة الزناتي الذي سيأتي ذكره) هفوة وإلا بعض الحوافر كابات غزاه» .
- الهفوة : الشر المعنوي .
- «الكابات» : جمع كبوة ، وهي الشر الجسماني (كبوة الحصان مثلاً) .
«يا ربي تلاقي بيني وبين خليفة الزناتة
حتى بشبح العين نراه
نيتم بناته ما يتم بنات خوي
نلبسهم الجديد غير رماه»
- «الجديد» : هذه المفردة من النقائض ، إذ يرمز إلى الفرح وإلى الحزن على السواء . وهي هنا ثياب الحزن التي سترتديها بنات خليفة الزناتي الذي يعد ذياب بقتله ثأراً ليتيمات هلال .

٧٤- «جت البل تغرب» : البل هي الإبل ، وغربت : أي سارت نحو الغرب . يلاحظ الاقتضاب والدقة والإفادة في هذا الاستعمال . والأمثلة على ذلك عديدة في هذه الرواية .

٧٥- «الذيب .. جي يخز» : أقدم الذئب يعدو عدوًا معتدلاً . والذئب دور مستلطف في السيرة الهلالية (فيما نعرفه من روايات تونسية: فعواؤه الذي يسمع من بعيد قد يكون في بعض الحالات دليلاً على المعاطن ومجاري المياه . وبقدر ما هو عدو الرعاة فإنه يكاد يكون رفيقًا أليفًا لذياب بن غانم ـ اللّفعية : الأفعى .

٧٦- شبعة ليلة ما قدمت هزيلة : أي لا تغني من جوع .

٧٧- «ناقة خميلة» ، كنيت الناقة باسم صاحبتها . في رواية محمد تشين من مدنين : ناقة يقولوا لها «الدويرة» (غالبيه وأيوب ، مصدر مذكور ، ص : ١٣٢) .
- «ناقة شايل» ، فصيحتها ناقة شائل : الشائل من الإبل هي التي أتى على حملها أو وضعها سبعة أشهر فخف لبنها فلم يبق في ضروعها إلا شول من اللبن ، أي بقية (لسان العرب) ـ يقول البدو في تونس «شول» «حليب» و «شول لبن» للتعبير عن قلته .

٧٨- «السماط» : هو «الشكوة» (من جلد الخرفان المدبوغ) : وعاء شبيه بالقربة (من جلد الماعز الذي لا يجز شعره) . «الشكوة» لحفظ اللبن و «القربة» لحفظ الماء .

٧٩- «البك» : لفظ أجنبي الأصل (لاتيني) ، وهو وعاء كبير للشراب أو غيره . وهو الكلمة الأجنبية الثانية (مع فيشطة) التي استعملها الحاج سعد في هذه الرواية .

٨٠- «نرقب على مشهدها» (الضمير يعود على الناقة) ، «المشهد» : هنا المكان الذي به فتك «الغول» بالناقة . ونعتقد أن استعمال هذه الكلمة في غير مقامه ، إذ عادة ما ينعت بها المكان الذي يقتل به البشر حصرًا . ولكن هل يفسر هذا الاستعمال بما لهذه الناقة من شأن في عين ذياب ؟

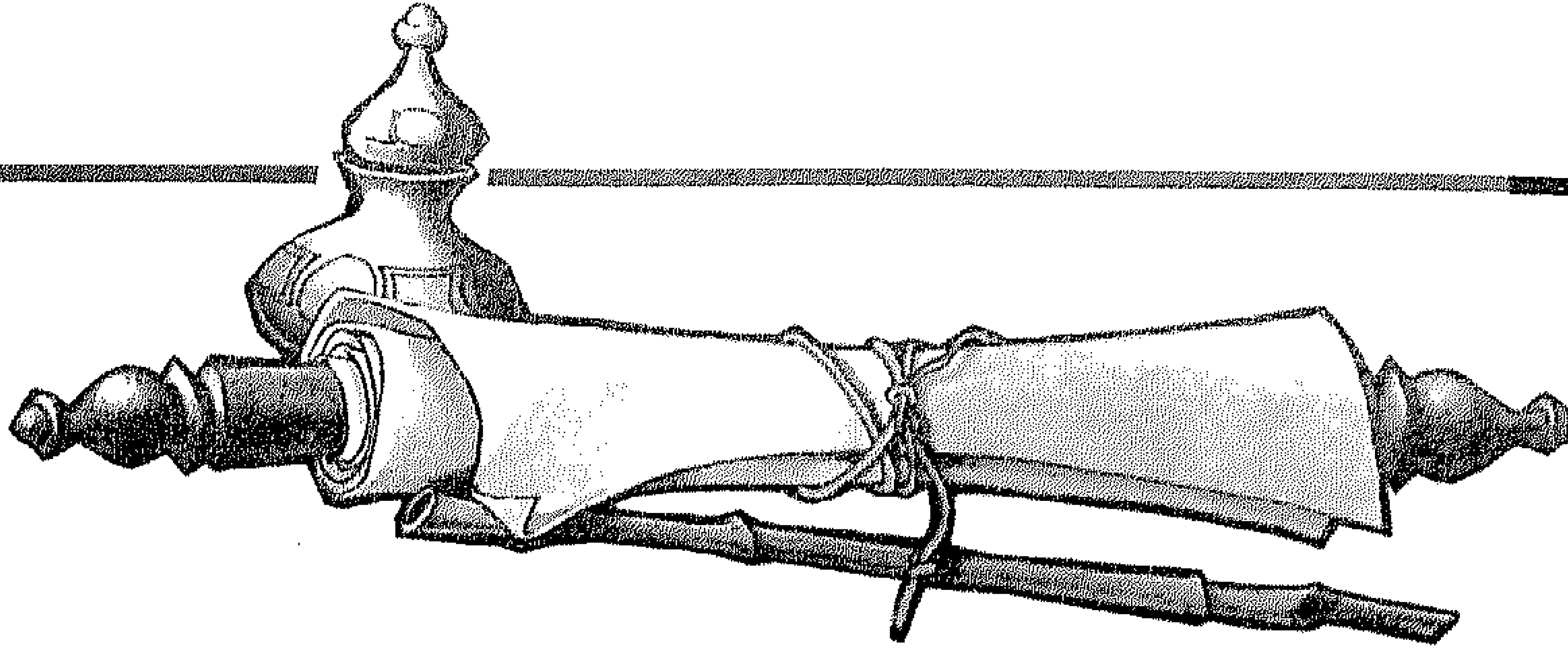
٨١- «تم يقص (أي ذياب) في جزتها» (الضمير يعود على الناقة) : أخذ ذياب في اقتفاء أثر الناقة .

٨٢- «الحسي» : مفردة فصيحة : سهل من الأرض يستنقع فيه الماء أو يجتمع (لسان العرب) ، وهو البئر وأطراف الوادي أيضًا .

٨٣- «نشبعو قو» : نأكل بما فيه الكفاية .

٨٤- «ملاها» : أي ملأ بطنه ، شبع .
٨٥- «.. ها هو هناي في الشبر هذا» - تلفظ الراوي بهذه العبارة مشيرًا بيده إلى الأرض في حركة دائرية ، والشبر هنا ما يقارب نصف المتر .
٨٦- «خاربين جهر للصرة» : بمعنى أن عمق الحفرة يقارب المتر . والتعبير لا يخلو هنا من حسية (انظر أسفله الهامش ٩٨) .
٨٧- «افلي لي قطايتي» : القطاية هي ناصية الشعر (انظر أعلاه هامش ٧١) ، وفلى الشعر أخذ القمل منه (لسان العرب) . ويتبين من كلام ذياب أن الفلي مخصوص على النساء . والنساء يقال لهن الفوالي والفاليات (عن لسان العرب) . واللافت للانتباه هو أن هذه الامرأة ، واسمها غلا ، تفلي شعر ذياب وكأن بينهما صلة حميمة ، ولكن واضح أنها خفية ومحتشمة . كذلك سقطت دمعتها حرّى على أم رأسه فاستيقظ من غفوته لتنبئة بخبر الغول الداهم . في بعض الروايات مثل روايتنا تتكرر العلاقة الخفية والمكبوتة بين ذياب والنساء كما سنرى لاحقًا مع الجازية ، ثم إن الغول هنا يؤكد هذه العلاقة ولو بأسلوب سلبي ساخر عندما يخاطب ذيابًا قائلاً : «يا ذويب الغلم» ، أي « يا ذئيب الغنم» . وواضح أن صيغة التصغير - كما في التعبير الفصيح - استعملت من أجل التحقير . وفي كلمة غنم تورية ترمز إلى النساء . أما كامل الصورة فاستعارة تتضمن موقفًا ايديولوجيًا ينزل المرأة في منزله الكائن الطبيعي والتابع . ونقرأ في رواية بيكر المذكورة ، على لسان الشريف بن هاشم مخاطبًا الجازية ، بعد فرارها من بيته ، هذه العبارة المماثلة : «ذيبك ذيب غنم موش ذيب رجال» .
٨٨- «بريّ وليّ غادي لَ نتاخذوا في جرتك» : أي ارجعي من حيث أتيت فبدون ذلك نهلك بسببك
- وفي لغة البدو «الشاة تقصع الجرة» (العبارة فصيحة ، لسان العرب) بمعنى تجتر ، ويقال أيضًا : «يقص الجرة» بمعنى يقتفي أثر غيره .
٨٩- «لوحت (أي الامرأة) - هاك الميعاد ثمكيتي - لوحت لهم الراس يكشخ . ماتوا أربعين . (ضحك) .. من الرهبة ، من الخوف» : قتل ذياب الغول وقدم رأسه للامرأة ، فعادت به إلى قومها ورمت به أمام جمع منهم فمات أربعون شخصًا بمجرد رؤية الرأس المقصوص . هذا المشهد برهان على مذلة عشيرة أولاد غنيم في روايتنا ، كما يفسر ولاءهم لشيخ جبان مثلهم وخضوعهم لقوة الغول المستبد والطاغية . والغول هنا يرمز إلى الاستبداد الاقتصادي (احتكار الماء) والاجتماعي (التسلط على الصبايا وامتلاكهن بدون حق) والسياسي (تقدير حق الناس في الحياة والموت) . وتكتسب القوة الغاشمة صورة خرافية خارقة سواء بسبب عجز الناس عن مقاومتها على أرض الواقع الصلبة أو لأن آراء العامة تستهل التبريرات اللامعقولة التي لا تشترط على خلاف العقلانية ، تدليلاً وبراهين عقلية وتبرر تدخل البطل / العناية في سير الأحداث وتغييره لصالحها .
٩٠- إبدال في بناء الكلمة : «نفص محكمتي» ، أي نصف السلطان . والإبدال شائع في العامية .
٩١- «يعطيك الله حبة» في العبارة شتم وذم ، والحبة هنا هي الرصاصة .
٩٢- هناك حذف في بناء اسم الإشارة : «ما صار ها» ، أي ما صار هذا . وعندما يتقدم اسم الإشارة فإن العامية لا تحتاج إلى التخفيف فتقول : «هذا ما يصير» .
٩٣- «الهوش» : معنى هذه الكلمة دقيق في روايتنا كما في الفصحى : الإبل السارحة (لسان العرب) .
٩٤- «يقولوا بنية ذياب الهميل» : عندما سأل ذياب البنية عن نسبها أجابت دون التفطن إلى أبوّته : يقال لي بنية ذياب الهامل (أو الهمّال للتأكيد) . وتستعمل هذه الكلمة في الفصحى لنعت الإبل التي تسرح سدى دون راعيها . فيقال إبل هوامل وهمّل وبعير هامل وهمّال (عن لسان العرب) . نرى في محاورة ذياب وابنته أنّ البطل بعد أن انتصر على الغول في بلاد الأغوال والأهوال يُستفز من جديد ، وعليه أن يثبت تفوّقه أمام القبيلة ، وأما من ناحية فنية فإن المحاورة لا تخلو من أسلوب تشويقي .
٩٥- «يا سويدي حناي الهلالية ما نعاودوش» (بمعنى لسنا أصحاب ثرثرة) .
«حناي رانا طبابة الكورة
ونشتهوا طبانها» (المعنى النصي : نحبذ التقابل حول الكرة وضربها بالعصي للانتصار بفضل المقابلة ، أما المعنى المجازي : الهلالية لا ينعمون بمكسب ما إلّا بعد كفاح حقيقي)
«اللي عندها رجال شربت وصدرت
واللي ما عندهاش رجال على الغرم تشد أكبادها» .
- «صدرت الإبل» (أو غيرها) : أي تركت الماء بعد الارتواء ، وهي نقيض الورد ، من ورد الماء أي قصده (عن لسان العرب) .
- «الغرم» : فصيحها الغرن (قلبت العامية النون ميمًا) ، وهو الماء الفاسد في قاع الغدير أو الجب (عن لسان العرب) .
التعبير في البيتين الأخيرين مجازي أيضًا ، وفيه استعارة معناها النصي : الأنعام التي يرعاها رجال أقوياء ترتوي من ينابيع الماء الصافي ، وأما التي فقدت رعاتها فلا حق لها إلّا في المياه المتعفنة . أما الصورة المجازية هنا فتؤكد مرة أخرى أن : الرجال قوامون على الأملاك وعلى النساء .
٩٦- «عبّي لها القران» : أي املئي لها القربتين ماء . والقران هو أن يجمع بين تمرتين أو بعيرين أو قربتين ، وهي فصيحة (لسان العرب) .
٩٧- «يا بنت الكلب» ، بهذه العبارة شتمت ابنة خليفة الزناتي ابنة ذياب ، كبت ذياب غضبه الذي سيتجلى بعضه عندما يتنفس في قدح الماء فيهشمه .
٩٨- «شرب ذياب من القدح ثلاث مرات ، وفي الأخير تنفس فهشمه ، وفي ذلك برهان قوته الخارقة وإيحاء بنتيجة المعركة القادمة بينه وبين خليفة الزناتي .





٩٩- «القيطون» : المخدع ، وقيل بلغة أهل مصر والبربر ، وهو بيت في بيت (لسان العرب) .

١٠٠- «جاني فارس أحمر نمص
عيونه تقول سلوقي في مرس
- «نمص» : رجل أنمص ، رقيق الشعر دقيقه في الحاجب (لسان العرب) .
- «المرس» : حبل الكلب (لسان العرب) .
والمعنى : (ذياب) عيناه بارزتان محملقتان وهو يتوثب كالسلوقي المشدود ، أي أنه يكتم سرًا ويكبُت غيظًا ووعيدًا .

١٠١- واركابه فايتين لبة الفرس
- «اركابه» ، أي ركبتاه ، مثنى ركبة
- «لبة الفرس» : وسط صدرها ومنحرها (لسان العرب) .
والمعنى : هذا الفارس (ذياب) شديد البنية عظيم الركبتين فهما يجاوزان لبة الفرس .

١٠٢- «وقص قصتي قص
وما يتقمصوا كان لليتمة
واعطاني حنظلة وإبرة وخيط وليمة»
في هذا المقطع خمسة رموز ، أولها أدركت معناه بنت خليفة الزناتي (قص خصلة الشعر علامة اليتم) ، والأخرى سيفكها والدها بيسر كبير : الحنظلة : مرارة الموت والفراق ، والإبرة والخيط : كفن خليفة الزناتي ، والليمة (من الليمون) علامة التعاشر .

١٠٣- «الزازية حلت المي لقت ريحة ذياب» : من فوهة القربة اشتمت الجازية رائحة الرجل البطل الذي كان قد شرب منه . الصورة حسية تزداد إثارتها مع قهقهة الراوي وحلقة المنصتين إليه ، وهي قهقهة مبهمة وموحية في الآن نفسه . كما تعبر الصورة عن التواصل المكتوم والمكبوت بين ذياب والجازية والذي أشرنا إليه سابقًا .

١٠٤- «المراح» : حيث تأوي الإبل والغنم بالليل (لسان العرب) .

١٠٥- «فيشطة» : لفظ إيطالي الأصل (؟) ويعني الحفل والعيد .

١٠٦- «لن كان» : لأنه كان .

١٠٧- «الرواق» : هو أيضًا الروق : مقدم البيت (لسان العرب) . تستعمل روايتنا هذه المفردة استعمالاً دقيقًا : على ذياب أن يجلس في مقدم البيت ليبادر بنت خليفة الزناتي بتحية الصباح .

١٠٨- «الرتعة» : لفظ فصيح ، يعني حيث ترعى الماشية وتسرح (لسان العرب) ، لقد خرجت فرس ذياب مع الأنعام إلى الرتعة .

١٠٩- «امس لهدها» : الضمير يعود على فرس ذياب ، ولهد الفرس أي ركضها ، وليس لهذا الفعل المعنى نفسه في الفصحى : لهد الدابة أي أجهدها في الحرث أو الحمل أو غيرها .

١١٠- «ذريرية» : ثلّة من الأطفال ، وأصلها الفصيح الذرية .

١١١- «الدنية» : كناية الدواب العاديّة ، وفي استعمالها لنعت فرس ذياب وتقليل شانها وتحقيرها وتجاهل خصالها الشهيرة .

١١٢- من خصال البدوي الكرم حتى مع الخصم والعدو ، إذ استجاب ذياب لطلب خليفة الزناتي فأعاره فرسه الممتاز ليركبه يوم المعركة معه ، بيد أن الجازية استعملت كالمعتاد دهاءها فغرست إبرة في حافر الفرس وحالت هكذا دون تحقق مآرب خليفة الزناتي وأخفت أنانيتها وخوفها من هزيمة ذياب إن لم يدخل المعركة على فرسه .

١١٣- «الركاب» : معروف ، وأما «الدير» فهو القلادة أو الإكليل على لبّة الجواد أو مقدمته . والدير والركاب فن من فنون الفروسية والحرب . الركاب هو أن يحتمي المحارب بأحد جنبي الجواد بأن يضع أحد القدمين في واحد من الركابين ويحرر القدم الثانية من الركاب الثاني ثم يبسط كامل جسمه على جنب الجواد . وأما الدير فهو أن يثب المحارب إلى مقدمة الفرس وينزل إلى أسفل نحرها وقد يشد جسمه إلى فرسه بأن يضم الساقين بقوة حول مقدم السرج أو حول لبة الجواد .. إلخ . وقد ينتقل المحارب من هيئة إلى أخرى كما في روايتنا .

١١٤- «ما هانش عليه باش يقتله» : عظم شأن خليفة في عين ذياب فاحجم عن قتله .

١١٥- «ذاح» : تقدم شرح هذه المفردة ، وهي هنا توجيه الضربة السريعة والمفاجئة والصائبة إلى قلب المرمى .

١١٦- «ذياب مخاطبًا ابنته التي نصحته بضرب خليفة حين يكون في وضع «الركاب» : سيلحقه من كلامك مكروه وهو الذي جوعك وعطشك .

١١٧- «بروا ال تلقوا فرسه مظللة هاك راهو حي وال تلقوا فرسه شامسة راهو ميت» : من استقبلت فرسه الظل فإنه لا يزال حيًا ، ومن استقبلت فرسه الشمس فإنه الميت . تأتي فراسة الجازية في هذه الرواية بعد فراسة سعد اللبيب وفراسة خليفة الزناتي المذكورتين سابقًا . ونلاحظ في هذا المشهد أن الطبيعة (الفرس والشمس والظل) تشارك الأبطال كبار الأحداث : انتصار ذياب انتصار لفرسه وهزيمة خليفة هزيمة لفرسه . ويبدو أن الفرس في هذه المعركة كان حاسمًا منذ البداية لتساوي البطلين (وهو ما يفسر مسعى خليفة الزناتي إلى الحصول على فرس ذياب) . زد على ذلك إشارة ابنة ذياب لأبيها بالخديعة . الفرس ونصيحة البنت يكوّنان عاملين خارجين ساعدا ذياب على الانتصار على خصمه البطل .

١١٨- «وصيف حق قرابة قطران» : قيمة العبد الأسود تعادل ثمن قربة قطران ، وهو عصير شجر أسود تطلى به الإبل . وتستعمل العبارة ذاتها في روايات أخرى (انظر أنيتا بيكر ، مصدر مذكور) . أدب السيرة الهلالية حافل بقيم النبل والشجاعة والشرف والمساواة والحرية والحنين إلى صفاء الحياة القبليّة ، ولكنه يبرر تجارة العبيد والسبي واستعباد المغلوبين .

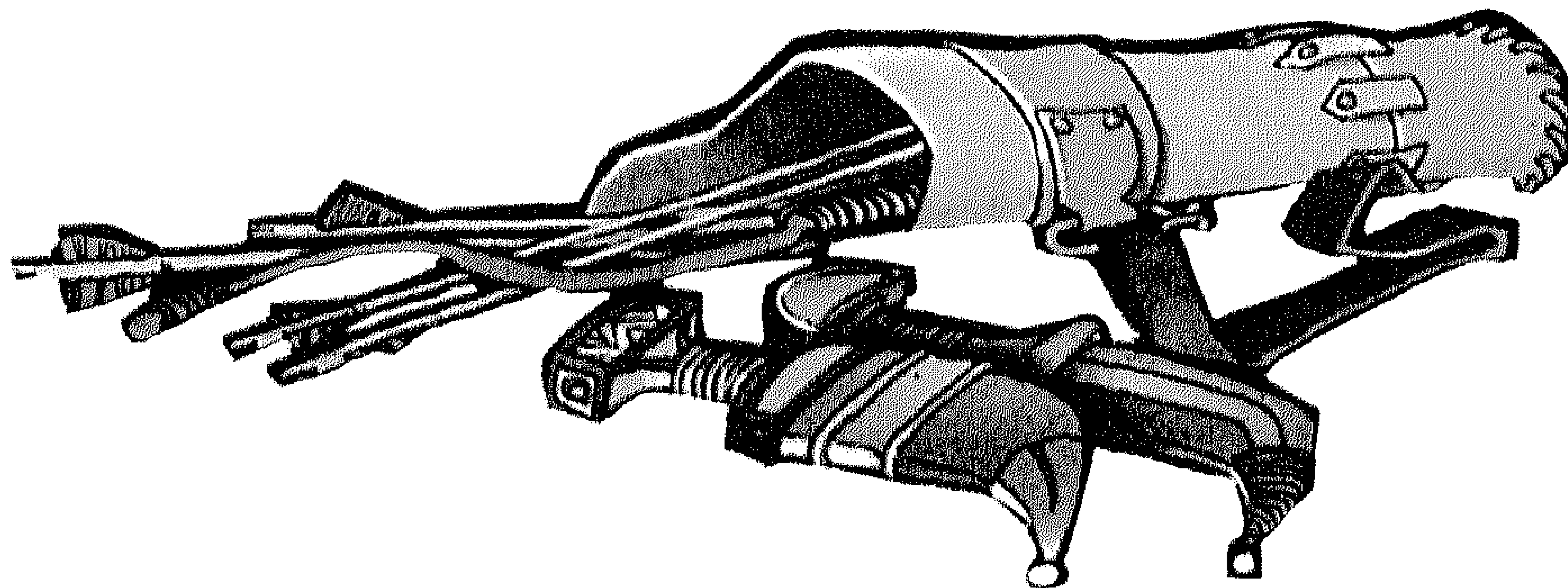
١١٩- «يزز» ، فصيحها يجز : قلبت الجيم زايا للتخفيف ، والجز هنا قطع الرؤوس .

١٢٠- «قصر المحروقة» : بين حسب روايتنا أن هذا الموضع زناتي بربري . والمحروقة مكان في منطقة صفاقس ، حذو الطريق الرابطة بين مدينتي عقارب والمحرس . وكانت القصور البربرية عديدة في الجنوب التونسي ، وهي قرى سهلية وجبلية ، منها نمطان : القرى / الملجأ وهي ذات حصون دفاعية ، وقرى الكهوف (أو القرى الكهفية) التي تستخدم استخدامًا جماعيًا في التجارة خاصة . ومن القصور التاريخية المعروفة «قصر أولاد سلطان» ، و «قصر بوزيري» ، و«قصر التوازين» قرب مدنين ، و «قصر الزناتة» في الجنوب الشرقي أيضًا ويسمى «قصر قديم» ولم يتبق منه اليوم إلا الآثار والأنقاض . ولقد تبين أن بعض أجزاء هذا القصر شيدت عام ١٠٧٦ و ١٠٩١ و ١٠٩٦ ، أي بعد دخول بني هلال .

١٢١- «طويل عالي بنسبة الدلّال» : ومعنى ذلك أن قصر المحروقة يتكون من عدة طوابق وهو شهير لدى الدلالين والنخاسين .

١٢٢- «ماذا مشت منّي من ناقة مهجورة» : الناقة المهجورة فصيحها الناقة المهجر وهي الفائقة الشحم والسير فيتنازعها الناس ويذكرون مزاياها (عن لسان العرب) . يلاحظ دقة استعمال هذا اللفظ في روايتنا من حيث المعنى . بيد أن ذكر الإبل ونسبتها ، حسب ما يبدو ، إلى الزناتة أمر لا يخلو من مفارقة . وكما قال لنا أحد رواة السيرة ناقدًا مصدرنا (الحاج سعد بن عبد الله) فإن الزعم بأن قصر المحروقة سوق تباع فيه الإبل ليس على وجه الصحة ، ذلك أن البربر لم يكونوا قط من أصحاب الإبل .

١٢٣- «ناي ينقال لي قصر المحروقة
طويل عالي بنسبه الدلال
....
ويا مالاه من الزناتة
خذوهم أولاد هلال»



كأننا - في كامل هذا المقطع الذي به تنتهي رواية الحاج سعد بن عبد الله - بالراوي يغيّر نبرته وأسلوبه ، إذ يبدو لنا أنه يقدم هزيمة الزناتة كالفاجعة التي ذهبت بأسلوب من العيش عزيز . فهل ممكن اعتبار هذا المقطع الشعري رثاء لهم ؟

مهما تكن الإجابة على السؤال فإن البين هو النهاية الكوارثية التي بها يتوقف السرد القصصي : اندحار نمط عيش الزناتة أمام نمط عيش هلال الذي سبق وصفه . وكان السّرد قد انطلق في هذه الرواية بالإشارة إلى «زمان» الهلالية . كانت البداية مشوقة ثم جاء السرد إنشائيًا ليعود في النهاية إلى الزمن : الزمن المخفي وراء أنقاض القصور القديمة . إن الطابع التشيّئي للزمن في المقطع الشعري المذكور يؤكد ما ذكرناه في بداية هذه الشروح : ليس الوعي بالزمن في أدب الجماعات البسيطة أو البدائية وعيًا ذاتيًا داخليًا ومستقلًا (كما في بعض الديانات مثلًا أو في حلقات الصوفية ، الشعبية منها أيضًا) بل صفة «طبيعية» تحمل على المكان أو على دورة الحياة لدى الكائن البيولوجي الحي ، من مظاهرها الجلية الولادة والموت . ولعل «المكانية» التي تتسم بها السيرة الهلالية وتطغى عليها تجد تفسيرها ، في أهمية الفتوحات العسكرية وغزو الأراضي واحتلالها وحيازتها من حيث هي مقوم رئيس من مقومات أسلوب الحياة القبلية ، فضلًا عن بساطة المجتمع القبلي والبدوي وضعف حضور التاريخ في حركته .




الدكتور صبري مسلم حمادي

توظيف القصص الشعبي
في الفن الروائي العراقي





■ ■ **منبع القص ثرٌّ وغزير يمتد إلى أغوار النفس البشرية ، وعريق يتوغل إلى أقصى جذور الإنسان . والرغبة في القص وسرد الحكايات وصياغتها لدى الإنسان إنما هي رغبة متأصلة ، بل إنها تعبير وتجسيد لحاجات إنسانية ملحة وأساسية لازمت وجود الإنسان ، وعبرت عن طبيعة مسيرته الدائبة في مراحل تطوره كافة .**

وما الأنماط القصصية كلها ـ وبضمنها فن الرواية المعاصرة ـ إلا امتداد لذلك التراث القصصي الإنساني . ولم تخف هذه الحقيقة على نقاد فن الرواية المعاصرة فالفن الروائي المعاصر مهما حاول أن يبتعد عن عنصر الحكاية الموغل في القدم فإن نواته الأساسية ترتكز إلى الحكاية بشكل أو بآخر «إن الحكاية لا بد أن تكون العمود الفقري في الرواية»[١] .

ويتفق الفن الروائي الحديث مع أقدم إبداع للإنسان ـ وأعني به الأسطورة التي هي علم الإنسان الأول وفنه وصلب فلسفته ـ في أنهما يبدوان استجابةً للنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالقلق والخوف ، ورغبته في التعرف على الحقيقة المؤكدة[٢] . ■ ■

ولو تقصينا طبيعة البطل في القصص الشعبي عامة لرأينا أن هذا البطل يرهص بالبطل الروائي الحديث منذ صورته الأولى المتمثلة بالبطل الأسطوري . إن في بطل الرواية المعاصرة قدرًا كبيرًا من أبطال القصص الشعبي عامة ، إلا أن البطل الروائي يظل صيغة متطورة من أولئك الأبطال الذين صورهم القصص الشعبي ، فالبطل الروائي يعتمد إلى حد كبير على جهده الإنساني في صراعه مع واقعه ومجتمعه ، ومع عوامل القهر فيه ، في حين استمد البطل الأسطوري كما صورته الحكاية الأسطورية ـ وهي التي تشكل الجزء النظري أو القولي من الأسطورة ـ قدرته على الصراع من كونه إلهًا أو ابن إلهٍ أو شبه إله «فالبطل الأسطوري يحكي نزوع الإنسان إلى المعرفة والكشف عن المجهول واستئناس المتوحش والتحكم في العناصر والتغلب على الزمان وعلى المكان»[٣] .

ويبدو بطل الحكاية الخرافية أقرب إلى صورة الإنسان من البطل الأسطوري ، بمعنى أن في البطل الخرافي سمات إنسانية أوضح ، وإن اعتمد ذلك البطل في معظم صراعه مع واقعه على الأدوات السحرية ، وتظل في البطل طاقة رمزية كبيرة وقدرة على التعبير عن طبيعة الإنسان ، وللاستدلال على هذا نذكر أن صورة الشيء المحرم الذي لا يحق للبطل الخرافي أن يقترب منه إنما هو رمز للإنسان الذي بدلاً من أن يعيش مقتنعًا بحياته الواقعية تاركًا الغوص في العالم المجهول فإنه يسعى جاهدًا لأن يكتشف الغامض وإن كان حتفه في هذا الاكتشاف[٤] .

ويبحث البطل الروائي المعاصر في شعاب معتمة من النفس الإنسانية محاولاً إضاءتها مهما كان بحثه شاقًا عسيرًا ، ومهما اصطدم بالأعراف والقيم السائدة ، إنه في تحديه وجرأته ، وتقصيه الشاق ، وصراعه مع العوائق والعقبات يشبه بطل الحكاية الخرافية وهو يصارع الغول والسعلاة . إن الحكاية الخرافية التي ورثت عن الأسطورة كثيرًا من رموزها وقدرتها على الإيحاء تجسد طموح بطلها من أجل أن يقتحم ويصل

إلى أهدافه على الرغم من أنه قد يكون أصغر إخوته أو أضعفهم ، وربما كان أقلهم مالاً أو وسامة ، ولكن إصراره وإرادته يمهدان له درب الوصول إلى الحبيبة ، والاقتران بها في خاتمة المطاف .

ويقترب بطل الحكاية الشعبية من الإنسان الواقعي بملامحه التفصيلية ، ومتاعبه اليومية ، وأسلوب مواجهته لها ، وبطل الحكاية الشعبية وإن كان أقرب إلى بطل القصة القصيرة منه إلى بطل الرواية الطويلة نسبيًّا فإنه يسجل نقلة حضارية من خلال اقترابه من الإنسان وهو يواجه مجتمعه وواقعه بأدوات إنسانية بحتة ، قد تعتمد على جهده الجسدي أو الفكري ، وربما اعتمدت عليهما معًا .

ويكاد البطل الروائي المعاصر يلتصق بالنموذج الإنساني الحي ، ويعكس صورة مقاربة منه ، وذلك من خلال النماذج الروائية الفنية ، حيث يبدو البطل الروائي المعاصر أكثر واقعية وتماسًّا مع هموم الإنسان الحديث ، ولكن البطل الروائي في كل الأحوال يظل متسمًا بسمات منتقاة من الإنسان الحي ، لأن البطل الروائي لا يمكن أن يتطابق في سماته الفنية وملامحه مع سمات الإنسان الحي وملامحه تمامًا ، ولو حاول الروائي هذا لكان بطله الروائي باعثًا على السأم والملل حقًّا ، فالحياة تشتمل على تفاصيل وجزئيات لا يمكن رصدها جميعًا ، وفي هذه الحالة فإن البطل الروائي يظل صورة فنية يخلقها الروائي كي يغني رؤيتنا للإنسان والأفكار والأشياء ، ولكن هذا البطل يظل يحمل من سمات أسلافه وملامحهم الشيء الكثير ، وأعني بأسلافه أبطال القصص الشعبي بمختلف أنماطه .

ينطبق ما ذكرناه على الرواية العراقية ، حيث تحاول هذه الدراسة أن تتقصى جذور هذه الظاهرة وملامحها ، وقد لا يرقى تأثر الروائي العراقي بالقصص الشعبي إلى مستوى التوظيف الفني في المحاولات الروائية الأولى في أوائل العشرينيات من هذا القرن ، إذ لم يكن الروائي العراقي آنذاك يعي دور التراث عامة ولم يقصد توظيفه ، وإنما جارى أنماطًا قصصية شعبية وذلك لحداثة عهده بالشكل الروائي الجديد ، ولأنه لم يستوعب هذا الشكل بعد . يضاف إلى هذا طبيعة الجمهور المتلقي الذي يمكن أن يستجيب لأنماط قصصية قريبة من الأنماط القصصية الشعبية التي اعتاد عليها ، ويتحقق هذا في محاولة روائية لرائد القصة العراقية **محمود أحمد السيد** هي «**في سبيل الزواج**» كما ينطبق هذا على رواية أخرى نهجت نهج السير الشعبية ، وحاولت أن تنسج على منوالها وهي «**يزداندوخت الشريفة الأربيلية**» **لكاتبها سليمان الصائغ** . وتختلف رواية «**في قرى الجن**» التي كتبها القاص **جعفر الخليلي** في الأربعينيات عن التجربتين السالفتين ، فهي تعد أول محاولة في توظيف القصص الشعبي لا سيما أن كاتبها استعار شكلاً قصصيًّا شعبيًّا حاول أن يصور من خلاله عصره ، مستفيدًا من دلالات القصص الشعبي ورموزه وقدرته على الإيحاء .

وقد كانت تجربة **داود سليمان العبيدي** في روايته «**جبل التوبة**» تجربة جديرة بالدراسة ، لأنه نحا صوب القصص الديني ذي الطابع الشعبي ، وخرج برواية مؤطرة بإطار قدسي تشع بإيحاء دافيء من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية العميقة .

وفي رواية القاص **خضير عبد الأمير** «**ليس ثمة أمل لجلجامش**» طابع خاص لا سيما أن القاص نهج صوب التراث الأسطوري ، واستمد من أسطورة جلجامش مادته الروائية ، عاكسًا من خلالها فيضًا من الرموز ذات الطابع العصري .

ومن خلال النماذج الروائية المذكورة لم ينهج الروائي العراقي صوب محور واحد أو أسلوب معين يوظف من خلاله القصص الشعبي ، وإنما قد يستمد من ذلك القصص معظم عناصر شكله ومضمونه ، وربما يقتصر على شكل تراثي دون المضمون ، كأن يستل شخصية من صميم تراثنا الشعبي القصصي ، أو يقتصر على حدث ينتمي إلى التراث القصصي ، أو أن عمله الروائي ينحاز إلى جانب المضمون الشعبي ولكنه يختار إطارًا روائيًّا حديثًا لهذا المضمون .

وربما يبدو دور القصص الشعبي في بعض الروايات المعاصرة من خلال لمسات فنية مركزة وواعية قد تأتي من خلال السرد القصصي أو الحوار فتظهر مثل وشي جميل في نسيج الرواية .

ـ ١ ـ

لم يستطع القاص الرائد **محمود أحمد السيد** أن يتخلص من تأثير القصص الشعبي وأثر الحكاية الخرافية خاصة في محاولته الروائية «**في سبيل الزواج**»[٥] ، وهي محاولة رائدة صدرت عام ١٩٢١م .



إن بصمات القصص الشعبي واضحة في هذه المحاولة ، فشخصية **(جينارام)** مثلاً هي صورة لشخصية البطل في الحكاية الخرافية ، فهو شاب شريف النسب ، كريم الأخلاق ، ذو مؤهلات جسدية كبيرة ، يضاف إلى هذا أنه غامر من أجل الحصول على حبيبته ، واخترق الغابات وتعرض للفهود والأسود في غابات جبل **(مايتران)** حيث يختبىء اللص ، وينجح أخيرًا في القضاء على القوى الشريرة المتمثلة باللص . وأما **(كستور)** بطلة هذه المحاولة الروائية فهي تجسد كذلك سمات بطلة الحكاية الخرافية التي يخاطر من أجلها البطل ، وهي تمتلك من الصفات ما يؤكد هذا فقد «**خصها الخالق جل شأنه من جهة بحسن وجمال بديع ، ومن جهة بأخلاق عالية ومزايا سامية كريمة ، وكانت ذات عقل راجح ، وذكاء مفرط كادا يجعلانها آيةً في الكمال ، ونموذجًا لكل فتيات المدينة**»(٦) .

وكما يقف الأب حائلاً ـ في بعض الحكايات ـ دون تحقيق رغبة البطل في الاقتران بالبطلة فإن والد **(كستور)** يقف عقبة دون اقترانها بـ **(جينارام)** لأن الأب كان متورطًا مع لص الجبل في علاقة قديمة كانت قائمة بينهما ، ولم يكن والد **(كستور)** إلا أحد أعوان اللص كما تبين هذا فيما بعد ، وحرصًا من الأب على سمعته ودفعًا لأذى اللص يعده بالزواج من ابنته **(كستور)** ، فكان طريق الوصول إلى الفتاة لا يتم إلا عبر القضاء على لص الجبل . وقد استطاع **(جينارام)** بعد مخاطرات كبيرة أن يقضي على الشخصية الشريرة كما يفعل بطل الحكاية الخرافية حين يقضي على قوى الشر . ولو أن المؤلف أنهى أحداثه بزواج الحبيبين لما اختلفت هذه الأحداث عن أحداث الحكاية الخرافية ، ولبدت هذه المحاولة الروائية وكأنها حكاية خرافية مصوغة بلغة جديدة غير اللهجة المحلية التي يصوغ القاص الشعبي حكايته وفقها ، ولكن القاص الرائد أراد أن يميز عمله عن الحكاية فعمد إلى أمرين ، أولهما : أنه تصرف في النهاية السعيدة التي تنتهي بها الحكاية الخرافية ، فجعل نهاية أحداثه موت البطلة ، والآخر : أنه طرح مضمونًا جديدًا لا تطرحه الحكاية الخرافية ، وهو قضية المرأة وحريتها ، وضرورة التعامل معها على أنها إنسان ، وألا تقسر على الاقتران بمن لا ترغب به . وقد أمات القاص البطلة من أجل أن يدين المجتمع ويهزه ، فمن خلال مأساتها يمكنه أن يصم ذلك المجتمع بما شاء من الصفات كالظلم والقسوة والتحجر .

وتلعب شخصية **(بطل الجبل)** دور الشخصية الشريرة في الرواية ، فهو قاطع الطريق الذي أخاف أهل مدينة بومبي كلها ، وبمجرد أن تذكر **(كستور)** اسمه يعلو الخوف والفزع وجه **(شاه ناز)** صديقتها ، لأن اسمه كان مرتبطًا في كل ذهن بالقتل وسفك الدماء والفتك والنهب والسلب ، ويحاول اللص جاهدًا أن يستولي على **(كستور)** وأن يقتل **(جينارام)** ولكنه يفشل في كل هذا بفضل جهود **(جينارام)** وشجاعته حتى يستطيع أخيرًا القضاء على اللص . ويشارك والد **(كستور)** بطل الجبل دوره الشرير ، فهو أحد أعوانه ، وقد تسبب في موت ابنته بعد أن تحكم في مصيرها ، وحرمها من حبيبها ، وصادر حريتها ، وكأنما أراد المؤلف من خلال ربطه بين شخصية الأب والشخصية الشريرة أن يدين كل أب يحول بين ابنته وحقها في أن تقترن بمن تحب . وتمتزج شخصية اللص بشخصية أخرى ترد أحيانًا في الحكاية الخرافية ، هي شخصية **(البطل المزيف)** ، فاللص كان يطلق على نفسه اسم بطل الجبل ، إنه يدعي البطولة ، وهدفه أن يفوز بالبطلة لولا تصدي البطل الحقيقي **(جينارام)** له وقضاؤه عليه . ويبدو دور شخصيتي **(صوناتي وجنجي)** ـ وهما مرافقا **(جينارام)** ـ أقرب إلى دور الشخصية المساعدة في الحكاية الخرافية ، فهما يرافقان البطل في رحلته الشاقة من أجل القضاء على الشخصية الشريرة ، ويساعدان البطل كثيرًا في هذا الشأن ، ويتحملان ما يتحمل من أهوال ومشاق حتى تنتهي جهود البطل إلى الظفر والفوز . هذه الملامح الواضحة في شخصيات «**في سبيل الزواج**» تؤكد الصلة بينها وبين الحكاية الخرافية من حيث شخصيات كل منهما ، بل إن هذه الصلة تمتد إلى شكل هذه المحاولة الروائية كلها ، ولو طبق التحليل المورفولوجي الذي ينتظم بناء الحكايات الخرافية على روايتنا هذه لما شذّت عنه ، فوحدات **(بروب)** الوظيفية يمكن أن نلمحها من خلال بناء هذه المحاولة الروائية(٧) .

وفي الرواية مواقف أخرى تذكرنا بالقصص الشعبي عامة ، منها أسلوب انتقال القاص من شخصية إلى أخرى أو من حدث إلى آخر ، وقد يتدخل القاص أثناء السرد ، وقد انتبه الدكتور **علي جواد الطاهر** إلى هذا فأورد مواضع كثيرة تتجلى فيها لوازم الحكاية الشفهية يذكر منها **(نترك جينارام ... ونرجع إلى كستور»(٨)** ، **(أيعرف القارىء ما الباعث لكل هذه الجلبة والانقلاب ؟!)(٩)** ، **(هنا لا بد أن يسألنا القارىء فيما إذا كان أبو الفتاة قد علم باتصال ابنته)(١٠)** .

وما التضمين الشعري إلا نوع من تدخل الكاتب في السرد وفرض الشعر عليه ، فمثلاً تتمثل **(كستور)** بالبيت الشعري المعروف وهي تصف حبها لـ **(جينارام)** أمام صديقتها شاه ناز :

لا يعرفُ الشوقَ إلا من يكابِدُهُ ولا الصبابةَ إلا من يعانيها(١١)

ويورد اللص بيتًا شعريًا في وصيته التي تركها بعد انتحاره مشيرًا إلى غروره بنفسه :

وسالَمَتْكَ الليالي فاغتررْتَ بها وعندَ صفوِ الليالي يحدُثُ الكَدَرُ(١٢)

ولا تندرج هذه المحاولة الروائية تحت مفهوم التوظيف الفني للقصص الشعبي ، لأنها تمثل مرحلة التأثر الأولى التي يمليها واقع الرواية آنذاك ، فالشكل الجديد لم يكن قد استقر في الأذهان بعد ، ولم يتخلص القاص من التأثير المحلي الذي يتمثل بالقصص الشعبي المعروف ، فجاءت المحاولات الروائية الأولى ـ ومنها هذه المحاولة ـ خليطًا من الشكل الجديد الذي لم يستوعبه الروائي العراقي بعد ، ومن الأشكال القصصية الموروثة التي لم يستطع أن يتخلص من تأثيرها .

ـ ٢ ـ

بدت أحداث رواية «**يزداندوخت الشريفة الأربيلية**» لكاتبها **سليمان الصائغ** ـ وقد صدرت عام ١٩٣٤ ـ وكأنها صورة أخرى لأحداث القصص الشعبي عامة والسيرة الشعبية خاصة ، فهي تزخر بالبطولات والتضحيات والخوارق ، ويلعب عنصر الحب دورًا كبيرًا في الرواية ، حيث يستفيد منه القاص في شد أجزاء الرواية ، ولمّ أطرافها . ويلجأ **الصائغ** إلى عنصر المصادفة غير المعقولة أحيانًا ، كي يربط بين أحداثه ، ومن هذا أن القائد **(ساسان)** حين يؤسر في مدينة نصيبين يتبين أن المرضة التي تعتني به إثر إصابته بجراح بليغة هي أم حبيبته **(يزداندوخت)** ولعل تعرّف أم **(يزداندوخت)** على أخيها القائد الروماني **(تأوفيل)** تبدو أكثر غرابة ، لأنها تعثر عن طريق الصدفة على أوراق تثبت شخصيته وكانت تغسل ثياب الجند ، وأخيرًا تتأكد ـ من علامة في جسمه ـ أنه أخوها .

وحينما يلتقي ساسان باليهودي **(منسي)** الذي يحاول خداع البطل من خلال إيصال أخبار كاذبة إليه لم يتعرف ساسان على منسي على الرغم من أن الأخير يتعرف عليه بسهولة ، ولا يتحقق ساسان من الأخبار التي يوصلها منسي حين التقيا مصادفة بل يسمعها حقائق لا جدال فيها ، ويتصرف على هذا الأساس حيث تمرر عليه مؤامرات منسي وحيله دون أن ينتبه القاص إلى أنه جار على شخصية بطله كثيرًا حين رسمه مغفلاً على هذا النحو . وينطبق هذا على لقاء ساسان بـ **(يزداندوخت)** فمن عجيب المصادفات أن البطل يمر من أمام الدير الذي أقامت فيه حبيبته وكان ملثمًا من البرد فلم تتعرف عليه ، ولو أنها نزلت إليه وطلبت منه أن يرفع لثامه لعرفته ، إنه حبيبها بعينه ولكنها لم تنزل . وفي فصول لاحقة من الرواية يلتقي الحبيبان في السجن فلا يتعارفان ، ويدافع الكاتب عن فكرته هذه وكأنه أحس بأنها متهاوية «**فلم يكن من السهل على (يزداندوخت) أن تعرف ساسان ... وكيف لها أن تعرفه في أغلاله وثيابه الرثة وهزاله**»(١٣) . إن مثل هذه الأحداث والمصادفات ترد في القصص الشعبي دون أن يعترض عليها أحد أو يناقشها من حيث منطقية حدوثها ، غير أنها مما يناقش في رواية حديثة ، وما من شك في أنها واقعة تحت سطوة القصص الشعبي وتأثيره في تلك المرحلة . وينطبق ما ذكرناه على شخصيات الرواية ، فالقاص قد رسم بطلته **(يزداندوخت)** رمزًا للخير المطلق ، فكأنها ملاك في سلوكها وأفكارها ، إنها تحس بالإنسانية المعذبة ، وتستجيب للمظلوم ، وتصر على الدفاع عن المسيحية ، وتنصرف إليها بكل كيانها . وكما أن البطل في السيرة ترافقه شخصية أخرى تشاركه البطولة فإن **(بهمان)** يشارك **(يزداندوخت)** البطولة ، **فهو** بما يمتلك من مؤهلات جسدية هائلة يستطيع حمايتها من مؤامرات منسي المتكررة ذات النمط الواحد ، وهو يساعدها على بلوغ أهدافها ، ويبدي بطولات نادرة حين يظهر في الوقت المناسب كي ينقذها من محاولات خطفها الكثيرة ، تذكرنا هذه البطولة المزدوجة بشيبوب الذي هو رمز لبطولة أخرى تختلف عن بطولة عنترة القائمة على المهارة في استخدام السيف ، فمهارة شيبوب تتجلى في الاعتماد على الذكاء وخفة الحركة والجرأة ، «**وقد قلد كاتبو باقي السير هذه البطولة المزدوجة ، حتى ليخيل إليك أنها قد غدت تقليدًا ثابتًا من تقاليد رسم البطل في السير الشعبية ، فالصحاح بن جندبة يرافقه عبده نجاح ، وذات الهمة يتبعها مرزوق أخوها في الرضاعة ، والظاهر بيبرس يشاركه في البطولة عثمان بن**



الحبلى مرة وجمال الدين شيحة مرة أخرى ، والأمير عبدالوهاب يؤيده بذكائه وخفته أبو محمد البطال ، أما حمزة البهلوان فرفيقه عمر العيار»(١٤) .

وتقف شخصية منسي اليهودي على الطرف النقيض من شخصية (**يزداندوخت**) فهو يبدو وكأن كل النقائص والرذائل التي عرفتها البشرية منصبة عليه ومتجسدة فيه ، وما من مؤامرة أو شر يلحق الشخصيات الخيرة في الرواية إلا ولمنسي يد فيه ، وهو دائم التفكير بطرق الإساءة والتآمر ، ويجيد التنكر ، إذ يظهر عدة مرات أمام شخص واحد غير أن يميزه ، وتنطلي حيله دائمًا ، وما أقرب الشبه بين شخصية منسي وشخصية عقبة في سيرة الأميرة ذات الهمة ، لا سيما أن مؤامرات عقبة وأساليب تنكره وخداعه تتكرر بصيغ مختلفة ، ويقف على طرف النقيض منه أبو محمد البطال الذي يشبه شخصية بهمان على الرغم من اختلاف أسلوبهما في الصراع ، فالبطّال يبطل الحيلة بالحيلة ، في حين أن بهمان يبطل حيل منسي بقوة جسده الجبارة ، ويلاحظ القارىء أن بهمان لم يقتل (**منسيًا**) ويخلص البطلة من شروره ، على الرغم من أن (**منسيًا**) قد يقع في يده ، والسبب في هذا هو أن **الصائغ** أراد أن يؤكد إيمان بهمان بمسيحيته وأنه لم يكن يؤمن بالإساءة إلى أعدائه ، بل كان على العكس من هذا تمامًا ، فهو كثيرًا ما أنقذ عدوه **منسيًا** من الموت المحقق . وربما كان هذا شبيهًا بما ورد في سيرة الأميرة ذات الهمة ، فالأبطال يترددون في القضاء على عقبة رأس الشر والخداع وذلك لكي تتحقق رؤيا عبد الوهاب التي حذره فيها النبي من قتل عقبة والتريث حتى تفتح أبواب القسطنطينية ، وعند ذلك يتحتم عليهم صلبه على باب الذهب . ويكتفي القاص الشعبي في سيرة الظاهر بيبرس بأن يبرر العفو عن جوان الشرير في السيرة ـ وهو يشبه منسيًا في هذه الرواية ـ واصفًا إياه بأنه من المنظرين(١٥) . وقد حرك جوان أحداث سيرة الظاهر بيبرس بمؤامراته التي لا تنتهي ، تمامًا كما فعل منسي ، ولكن بيبرس يكتشف مؤامراته . ويحبط جهوده ، ويتكرر مثل هذا في هذه الرواية حيث ما إن يبدأ منسي بمؤامرة حتى تحبط بجهود بهمان ، لقد كان منسي يعمل لحساب الموبدان موبيد طمعًا ببدرات الذهب التي وعده زعيم المجوس بها ، وقد ظل الأخير دون منسي حيوية في الرواية ، وقد ربط المؤلف بين الشخصيتين واعيًا كي ينسب الشر والقصور لديانتين معاديتين سبقتا الديانة المسيحية وهما اليهودية والمجوسية .

وكما يتدخل القاص الشعبي من خلال سرده الشفهي لأحداث حكاياته فإن كاتب هذه الرواية يتدخل في عملية سرده لروايته بشكل واضح ، وقد أحصينا له خمسة وعشرين موضعًا في الرواية تدخل فيها أثناء عملية السرد ، وقطع سياق الرواية ، كي يعظ أو يشرح أو ينبه القارىء إلى



شيء لم يستطع إيراده ، أو ينتقل من حادثة إلى أخرى ، أو من شخصية إلى أخرى ، أو يشير إلى غرابة الأحداث وقسوة المشاهد أو روعتها ، ومن هذه المواضع «ولا بد لنا أن نعرف القارىء بأردشير .. وقبل أن نذكر ما جرى بينهما من الحديث (يقصد بين يزداندوخت ومنسي المتنكر في زي عراف) نكشف قناع التنكر عن وجه العراف ليعرفه القارىء ، إنه منسي المانوي خادم الموبيد ... من اطّلع على المجازر البشرية التي حدثت في أيام هذه الدولة عرف قساوة الشعب الساساني وقاس درجة رغبته في الاستمتاع بالمشاهد الدموية .. نترك منسيًّا يقطع القفار ويجتاز الحدود بدهائه وحيله ، ونعود إلى يزداندوخت .. نعود إلى ضيوف قصر ابرسام»(١٦) .

ـ ٣ ـ

وتعد رواية «في قرى الجن» للقاص **جعفر الخليلي** محاولة مبكرة لتوظيف التراث الشعبي عامة والقصص الشعبي في ألف ليلة وليلة خاصة ، وكأن القاص يهدف من هذا التوظيف تقديم رواية ذات دلالة معاصرة على الرغم من أنها مؤطرة بإطار من الموروث القصصي الممتزج بالمعتقدات والأفكار والتقاليد الشعبية . وقد كتب الخليلي هذه الرواية على شكل فصول قصيرة نشرها في جريدة الهاتف التي كان يرأس تحريرها ، ثم جمع فصولها ، ونشر الجزء الأول منها عام ١٩٤٥ ، وقد صدرت الطبعة الثانية منها وهي التي اشتملت على الجزء الأول والثاني عام ١٩٤٨م ، وقد استندت هذه الدراسة على الطبعة الثانية المذكورة .

إن عالم الجن كما صورته حكاية الجن هو كون حافل بالخوارق صوره الخيال الشعبي في أشكال مختلفة متباينة ، وتناقل الأجيال عبر التاريخ الإنساني صور هذا العالم على شكل قصص تزخر بغرائب الأحداث ، ولا يجد الباحث صعوبة في أن يجد كثيرًا من حكايات الجن في ألف ليلة وليلة ، بل إننا لا نبالغ حين نقول إن كل أنماط هذا النوع من الحكايات استوعبته ألف ليلة وليلة . ولم يكن عالم الجن منفصلاً عن عالم الإنس ، حيث تصور الإنسان الشعبي أن العلاقة قائمة بين هذين العالمين ، وتقوم حكايات الجن أساسًا على هذه العلاقة بين الجن والإنس . وقد أحصى الدكتور / **عبد الحميد يونس** من خلال حكاية الجن أنماطًا ستة لعلاقة الإنسان بالجن لخصها بما يلي :

١ ـ «الجن يعين البشر .
٢ ـ الجن يلحق الأذى بالبشر .
٣ ـ الجن يخطف آحادًا من البشر لأغراض خاصة .
٤ ـ استبدال الجني بواحد من البشر .
٥ ـ زيارة أفراد من البشر أرض الجان .
٦ ـ عشيقة من الجن لواحد من البشر(١٧)» .

وترتكز رواية في قرى الجن على النمطين الأخيرين من الأنماط الستة المذكورة ، فهي تقوم على علاقة حب بين جنية **وطاهر الساعي** حيث يعز على الجنية أن ترى حبيبها الإنسي طاهرًا يزف إلى امرأة إنسية فتختطفه ليلة زفافه .

أما النمط السادس القائم على حب يدور بين الإنس والجن فيرد ما يماثله في حكايات ألف ليلة وليلة وفي غيرها من الحكايات ومن هذا «**قصة الصعلوك الثاني في حكاية الحمال والثلاث بنات ، وكذلك في قصة أبي محمد الكسلان ، وقصة الحسن البصري وزوجته الجنية صاحبة الثوب الريشي ، وقصة بدر باسم وزوجته جنية البحر ، وقصة السندل وغيرها كثير**(١٨)» إلا أن هذه الظاهرة تبدو في الليالي بوصفها حدثًا جانبيًّا ممهدًا لأحداث أساسية تليه في الأعم الأغلب ، يضاف إلى هذا أن أكثر صور هذا الحب هي حب عفريت من الجن لصبية من الإنس واختطافه إياها كما فعل العفريت الذي اختطف صبية في الثانية عشرة وهي بنت ملك أقصى الهند التي اهتدى إليها الصعلوك الثاني مصادفة وتبين أنها قضت خمسًا وعشرين سنة تحت سطوة هذا العفريت ، ويقتلها العفريت أخيرًا بسبب شكه فيها واعتقاده بأنها خانته مع الصعلوك . وتستمر الحكاية بعد أن يمسخ الصعلوك قردًا فلا يشكل ذلك الحب إلا حدثًا عارضًا يضفي الغرابة ويجسد الصراع بين الصعلوك الثاني بطل الحكاية وبين قدره وخاتمة جهده وهو يشق طريقه في عالم مليء بالصعاب والغرائب التي تصوّرها الخيال الشعبي الخصب(١٩) .

ومما يؤكد ظاهرة كون هذا الحب ممهدًا لأحداث أخرى أكثر أهمية في الحكاية حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان في الليالي ، فالجنية ميمونة تعشق قمر الزمان كما يعشق العفريت دهنش بدور ، ويكون دور الجنيين مقتصرًا على الجمع بين الحبيبين ، وذلك بنقل أحدهما إلى مكان الآخر(٢٠) .



وأما النمط الآخر القائم على زيارة أفراد من البشر أرض الجن ، فهو يتمثل في رواية **(في قرى الجن)** بالاختطاف الذي كان نتيجة لهذا الحب ، **فقد يلجأ الجني العاشق إلى الاختطاف** ، كما لجأت الجنية التي أحبت **(طاهر الساعي)** إليه في رواية الخليلي ، وكان اختطافها له مصحوبًا بهجوم **عنيف بالحجارة** والصخور المدببة ، كما أن الأضواء انطفأت فأمسى البيت في ظلام دامس ، ولم يصب أحد من جراء هذا الهجوم العنيف «**اللهم إلا ألمًا خفيفًا وكدمة بسيطة في رأس طفلة صغيرة أصابتها شظية من تلك الحجارة**»[٢١] . وهذه الكدمة التي أصابت رأس الطفلة ما هي إلا إضافة واقعية ذكية للخليلي القاص ، وقد كررها في مواضع أخرى من روايته فكانت وشيًا فنيًا في نسيج الرواية . وأما الضجة المصاحبة لعملية الاختطاف التي أثارها الخليلي في روايته إثر اختطاف طاهر الساعي فهي تذكرنا بتلك الضجة التي صاحبت اختطاف المارد لابنة الشريف في حكاية **أبي محمد الكسلان** ، وقد عانى المارد في سبيل الوصول للفتاة مدة ستة أعوام حتى استخدم أخيرًا أبا محمد الكسلان أداة للوصول إليها . ثم استطاع أن يختطفها بعد أن طلب من الكسلان أن يفتح الخزانة السحرية وأن يذبح الديك ويرمي الرايات ويقلب الصندوق ويتبين أن هذه الخزانة هي التي كانت تحول بين المارد والفتاة ، ولم يكن الكسلان يعرف ذلك ، وبعد جهود كبيرة ومخاطرات يقوم بها يستعيد زوجه التي اختطفت منه ليلة زفافها إليه . وأما الكدمة التي أصابت رأس الطفلة فهي أشبه بالشرارة التي لحقت فك الملك ففقد أضراسه ، أو الشرارة التي أصابت عين الصعلوك الثاني فأتلفتها في الحكاية نفسها ، وكانت هاتان الشرارتان نتيجة للصراع الحاد بين ابنة الملك الساحرة ، وعفريت كان قد مسخ الصعلوك الثاني قردًا[٢٢] وتتكرر صور الاختطاف هذه والمصحوبة أحيانًا بضجة والمقترنة في الغالب بالحب الذي قد يكون من طرف واحد ، فتنتهي بتخليص الفتاة من العفريت الغاصب ، أو من الطرفين فتنتهي بالاقتران والثبات والنبات ، ويخلفون أولادًا وبنات لا يختلفون عن الناس الآخرين في شيء .

وهناك حكاية قد تكون أكثر قربًا من رواية الخليلي حيث تحب فيها إحدى الجنيات إنسيًا فتظهر له على شكل جارية فقيرة تطلب الإحسان ، وتعرض على الإنسي أن يتزوجها ويأخذها إلى بلاده ، فيكرمها الإنسي ويحبها ، وعندما يحسده إخوته على هذا الحب ويحاولون قتله وسلب ماله ، تنقذه زوجته الجنية وتمسخ أخويه كلبتين[٢٤] .

وبعد اختطاف طاهر الساعي تبرز أمامنا شخصية رئيسة أخرى هي شخصية الملا مهدي المنجم ، وهي التي تقابل شخصية الساحر أو الساحرة في ألف ليلة وليلة ـ وما أكثر ورودها ـ وكما تتسم صورة الساحر أو الساحرة بالغموض ، وتحاط بالرهبة والخوف في ألف ليلة وليلة . يرسم الخليلي صورة مخيفة لشخصية المنجم الملا مهدي ، فهو يسكن في غرفة تعاقب على سكناها حواة ومنجمون ودراويش ، وقد بقيت هذه الغرفة على قدسيتها وجلالها الروحي . وشخصية المنجم تلعب دور الشخصية المساعدة ، حيث يكشف الملا مهدي لوالدة طاهر عن حقيقة اختفاء الساعي ، ويبدأ بإيراد طلباته ، وهي إحضار «**عظم الفخذ من الهدهد ، والمنقار الأسفل من الدجاجة السوداء الخالصة السواد ، وأصغر مفتاح حديدي تعثرون عليه**» . وهذه الطلبات مما يرد في القصص الشعبي ، فالتصور الشعبي أحاط بعض الطيور أو الحيوانات أو الأشياء بهالة من المعتقدات ، ومنها قدرتها على السحر أو الشفاء ، وربما كانت هذه المعتقدات من بقايا (الفنيشية) ، حيث تحاط أشياء معينة بهالة من القداسة والاحترام «**مثل أظافر بعض الوحوش أو أسنانها ، وبعض قطع الأخشاب والعصي التي تقطع ، وتشكل في أشكال خاصة ثم يحملونها معهم ويعاملونها بنفس ذلك الاحترام وتلك الرهبة**»[٢٥] .

والملا مهدي المنجم لا يستطيع الاتصال المباشر بعالم الجن ، إلا أنه يعرف وسيلة تسخير الجن الذي يتم بوساطته الوصول إلى طاهر الساعي . وتسخير الجن لا يتم إلا بترديد دعاء سحري خاص «**شاخمودا شغالا ، لا لا لا ، خرشميدي شفيتي ، تي تي تي ..إلخ**»[٢٦] ، ويصاحب هذا الترديد تبخير كمية من العقاقير ثلاث مرات بعد منتصف الليل لمدة أربعين ليلة ، على أن يتم ذلك في مكان لا يدخل إليه أحد ، ووسط دائرة لا يزيد قطرها على ثلاثة أذرع ، ويتحمل من يقوم بهذه العملية أهوالاً يبالغ المؤلف في وصفها ، حتى إنه تعب من إيراد أنواع من الصور المفزعة التي تتراءى لمن يقوم بعملية التسخير هذه .

وفي الليالي ترد الكلمة السحرية على شكل دعاء غالبًا ما يكون من القرآن فيغير الدعاء الموقف ، ويساعد على انتصار الخير وانسحاب الشر وبطلانه ، أما الدائرة موضع السحر ، فقد وردت في ألف ليلة وليلة على أنها الموضع الذي اختارته الساحرة ابنة الملك حيث خطت دائرة في وسط

قصر أبيها ، وكتبت فيها أسماء وطلاسم ، وعزّمت بكلام ، وقرأت كلامًا لا يفهم ، لعله شبيه بذلك الدعاء السحري آنف الذكر ، وبعد ساعة من هذا الترديد تظلم جهات القصر ، وإذا بعفريت يتدلى ، لقد كانت الساحرة تريد تخليص الصعلوك الثاني من هيئة القرد ، بعد أن مسخه العفريت(٢٧) . والصراع المفزع الذي تفنن في تصويره القاص الشعبي في الليالي بين الساحرة والعفريت يشبه الصور المخيفة التي تراءت لأم طاهر لأنها نسيت فأخرجت قدمها من الدائرة وإذا بها تفقد وعيها ، وكانت النتيجة أن أصبحت سلاميات قدمها فحمة سوداء ، كذلك فإن الساحرة ـ ابنة الملك ـ في الحكاية السابقة تحترق لأنها نسيت أن تلتقط الحبة التي فيها روح الجني .

والتسمية بالله تفسد السحر في الليالي حيث يصير العفريت الذي كان يحمل أبا محمد الكسلان رمادًا ، بعد أن يردد الكسلان «**لا إله إلا الله ، محمد رسول الله**»(٢٨) . كذلك فإن السحر بطل حين استعاذت أم طاهر الساعي بالله ، وأدركت أن العمل أوشك أن يفسد بتأثير التسمية بالله الرحمن الرحيم ، وأنه لا فائدة مطلقًا لعملها هذا ، ما دامت تخاف وتستنجد باسم الله المنقذ العظيم .

وتفشل أم طاهر الساعي في أن تتم أكثر من ليلتين ، فيقوم بالمهمة أحد أصدقاء طاهر ـ وهو كريم الغرباوي ـ حيث يحصل في آخر ليلة على الأداة السحرية الرئيسة وهي خاتمُ شاه الخليلي أن يجعله حديديًا ، هذا الخاتم يخدم حامله عفريت اسمه مزدان ، وهو «**ضخم الجثة ، كبير الحجم ، يتوج جبينه قرن (معكوف) أشبه ما يكون بقرن الكركدن .. وقد وقف مكتف اليدين محنيّ الرأس قائلًا : لبيك يا مولاي لبيك**»(٢٩) .

والأداة السحرية هنا هي الأداة التقليدية المعروفة ، فالخاتم هو خاتم سليمان عليه السلام الذي يرد كثيرًا في القصص الشعبي ، إلا أن الخليلي تفنن في إيراد الأدوات السحرية ، فأورد أربع أدوات أخرى هي القلنسوة السحرية والنظارة السحرية والدجاجة والقلم . أما القلنسوة فهي «**الطاقية التي يحصل عليها حسن البصري ، فلا تقدر إلا على إخفاء لابسها عن أعين الناس**»(٣٠) ، وهذه ميزتها الوحيدة ، فقدرتها محدودة غير مطلقة . والمؤلف يشير إلى أن طاهرًا كتب إلى صديقه الغرباوي واعدًا إياه بواحدة منها حيث يوجد منها كثير وبأحجام مختلفة ، ولكن الساعي يستطيع أن يبعث إليه الدجاجة السحرية بيد العفريت مردان ، ولهذه الدجاجة ميزتان :

الأولى : أنها تبيض في كل ساعة بيضة ، والثانية : أنها مغنية تحسن العزف والتوقيع على آلات طرب خفية غير مرئية . وهذه الدجاجة تشترك مع القلنسوة في أنها ذات قدرة محدودة غير مطلقة تذكرنا بالفرس الأبنوس أو بجراب جودر الذي يخرج منه ما شاء من طعام في ألف ليلة وليلة(٣١) .

ولا يكتفي الكاتب بهذه الأدوات السحرية بل يضيف إليها أداتين أخريين من بنات أفكاره إحداهما : النظارة السحرية التي تمتاز بأنها ذات زجاجتين إحداهما بيضاء والأخرى خضراء «**فالزجاجة البيضاء يرى بها الرائي ما يحمل الشخص من مال في جيوبه وبين طيات ثيابه ، وبالزجاجة الخضراء يرى الرائي ما يخفي الشخص من المال في الصناديق والجحور والزوايا**»(٣٢) .

وقد أورد الخليلي هذه الأداة من أجل أن يكتب لنا مقالًا عن الأموال التي يمتلكها المتسولون الذين يتظاهرون بالتسول وهم أغنياء في حقيقة الأمر . والأداة السحرية الأخرى هي القلم السحري الذي جعله الخليلي ذهبيًا ، وله خاصية معينة هي أنه إذا كتب كلمة نقلها الأثير إلى الشخص المطلوب نقل الكلمة إليه دون رسول أو وساطة . وقد أورد هذه الأداة رغبة منه في الإغراب من جانبٍ والإطالة من الجانب الآخر ، وقد منح الشخصية المانحة في الرواية (مردان) إجازة أمدها شهر . والقلم هنا يعوض عن وجود مردان الذي كان يقوم بدور الوسيط بين الساعي والغرباوي ، فتستمر المراسلة بينهما ، ويغتنم المؤلف انتقال الغرباوي إلى عالم الجن من أجل أن يجاري صورة مماثلة وردت في ألف ليلة وليلة وهي الغرائب والعجائب التي يراها أبو محمد الكسلان في أثناء انتقاله إلى عالم الجن ، ومن أجل أن يبحث عن حبيبته التي اختطفها العفريت ، فيرى النجوم كالجبال الرواسي ، ويسمع تسبيح الملائكة ، كما أنه يرى شخصًا عليه لباس أخضر ، وله ذوائب شعر ، وفي يده حربة يطير منها الشرر(٣٣) أما الغرباوي فيرى ما هو أغرب ، فبعد أن يبطل مفعول الخاتم السحري يموت خادمه مردان ، وبعد احتراق النظارة السحرية ينتقل الغرباوي على جناح أحد العفاريت إلى عالم الجن ، وخلال انتقاله يصف المؤلف صورًا غاية في الغرابة تستغرق أكثر من صفحة تدور حول ما رآه الغرباوي «**غابات ذات أشجار تنوء برؤوس الحمير الناهقة ضمن صفير أشبه ما يكون بالوشوشة**»(٣٤) .



وهناك في عالم الجن يتعرض الغرباوي بطل رواية الخليلي لعملية التطهير لأنه ينتقل إلى عالم الجن بعادات وبقايا حملها معه من بيئته الإنسية ، والغرض من هذا التطهير هو أن يتخلص من هذه البقايا . والتطهير عامة هو إحدى الممارسات الشعبية ، وهناك شعائر اقترنت بالتطهير كتلك التي تمارس على الرجل بعد عودته من الجنازة «**إلا أنها كلها تستخدم الماء في الأغلب ، وقد تستخدم النار أحيانًا في التطهير ، كما أنها ترمي إلى نفس الهدف وهو تخليص الإنسان من الدناسة التي تعلق به وتنظيفه كما لو كان ذلك الدنس شيئًا ماديًا يلتصق بجسمه بالفعل**»(٣٥) .

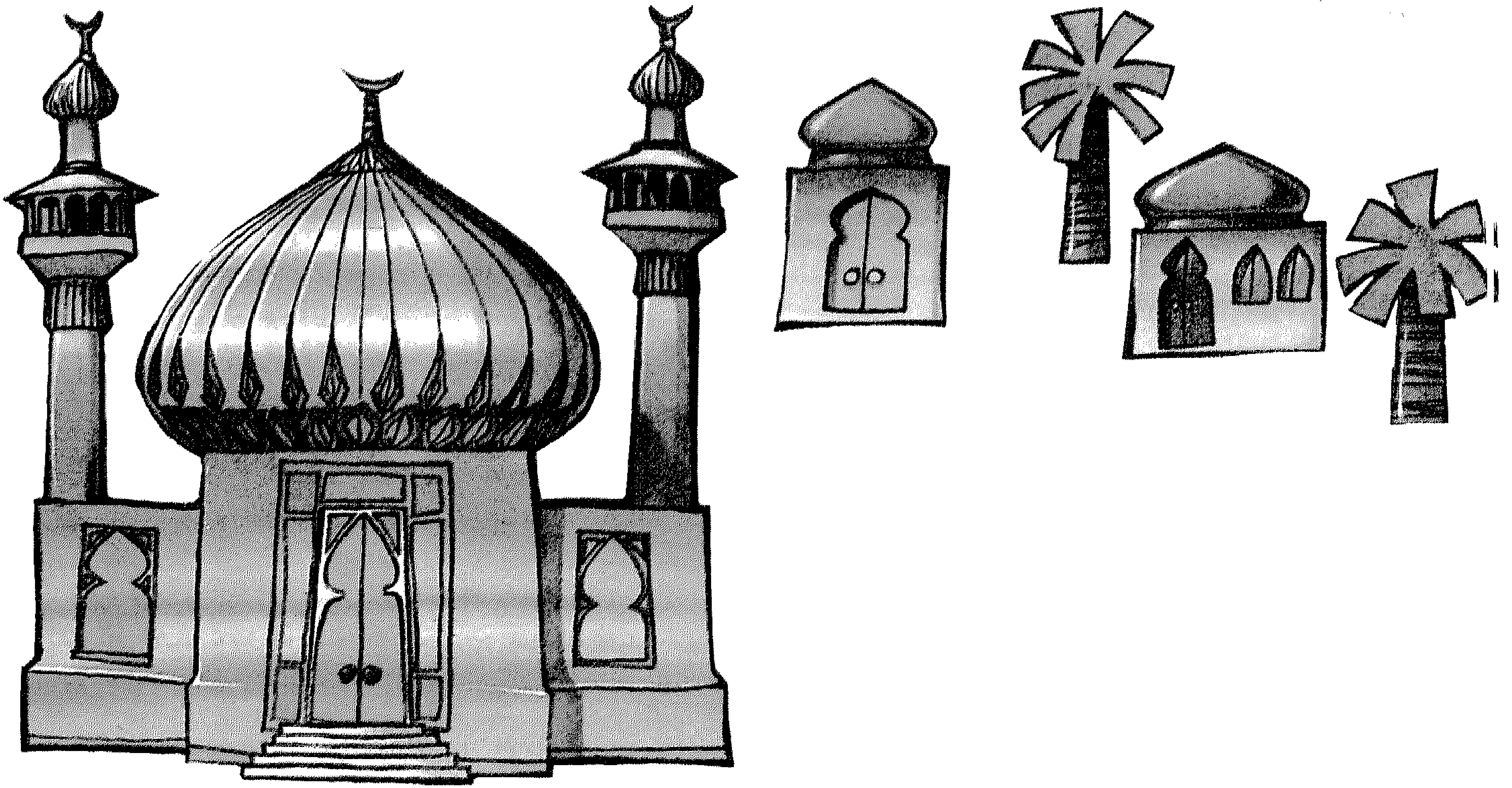
وهنا يتصرف الخليلي بهذه الجزئية الشعبية ، التطهير عنده لا يهدف إلى التخلص من الدنس بل من العيوب الخلقية التي تحول دون رقي الإنسان في العالم الأرضي ، ومن ثم فإن وسيلة التطهير تختلف عنده عن الممارسات الشعبية ، فهو يستلزم بالضرورة أن يمسخ الإنسان إلى أشكال حيوانية يتصف كل منها بصفات اجتماعية حميدة ، وبذلك يكتسب الإنسان مجموعة من الخصال الاجتماعية البناءة ، ولهذا فقد مسخ البطل عنده في أول الأمر إلى نملة وذلك كي يتخلص من عادة الفضول التي حملها معه من عالم الإنس ، فسمة النمل هي الدأب والجهد المتواصل . وحين يحاول الغرباوي التمرد والغش واستخدام الوساطة من أجل أن يفلت من هذا المصير يقال إن فيه روح الغش ، وعليه أن يعالج ، وذلك بأن يمسخ كلبًا أمينًا حتى يشفى . وبهذا يكون القاص قد وظف عملية المسخ على نحو يخالف وظيفته في الليالي وفي القصص الشعبي بصفة عامة ، فالمسخ في الليالي يهدف إلى شل حركة الإنسان وشل وظيفته . وأما عند القاص فهو يؤدي إلى اكتساب عادات إيجابية والتخلص من عادات سلبية . وصورة المسخ ترد كثيرًا في الليالي ، حيث ترد في الليلة الأولى حين يجتمع ثلاثة شيوخ يصطحب أحدهم غزالة والثاني كلبتين ، والثالث بغلة ، ويتبين أن الغزالة هي امرأة ممسوخة ، فهي ابنة عم الشيخ الأول ، وأن الكلبتين هما أخوا الشيخ الثاني ، وأما البغلة فإنها زوجة الشيخ الثالث وقد مسخوا جميعًا عقابًا لهم على ذنوب اقترفوها(٣٦) .

ولم يكتف الخليلي بهذا الحشد الكبير من العناصر والجزئيات الشعبية التي استند فيها على حكايات ألف ليلة وليلة خاصة والتراث الشعبي عامة ، بل إننا نلمح عنصرًا أساسيًّا أقام عليه روايته ، وهو عنصر الخوارق ، وإضفاء الغرابة ، وخلق العوالم الخيالية غير المألوفة ، وهو عنصر كبير ترتكز عليه الليالي عامة ، وحكايات الجن على وجه الخصوص . فقد أغرب الخليلي إلى حد الإغراق في المبالغة ، ساعده في هذا خيال واسع ، ومن صور هذه المبالغة صورة الأفعى التي ظهرت لأم طاهر فهي «**ذات ستة قرون وأربعة عيون ، وهي في سمك قد يزيد على سمك الشجرة الكبيرة من أشجار التوت . ولها فحيح مرعب ، وقد اندلعت النار من فيها**»(٣٧) . ونلمح سمة أخرى من سمات ألف ليلة وليلة في الرواية وهي سمة التكرار الذي يعد من أكبر مميزات الليالي «**بل أكبر مميزات الفن العربي والمصري على السواء**»(٣٨) . تتكرر هذه السمة في رواية الخليلي ، فقد كرر الصور المفزعة التي رأتها أم طاهر الساعي في محاولتها تسخير الجن ، كما كرر المشاهد التي تراءت للغرباوي وهو ينتقل من عالم الإنس إلى عالم الجن ، يضاف إلى هذا أن مسخ الغرباوي يتكرر فهو يمسخ نملة أول الأمر ثم يمسخ كلبًا .

ويمكن القول إن أبرز سمات الخليلي في استعانته بألف ليلة وليلة هي التصرف بالجزئية الشعبية المنتقاة ، فهو يوردها لزوائد وإضافات ، فالجني مردان مثلاً كان يعمل ندّافًا في قرى الجن ، أو أنه يتعب ويطلب إجازة أمدها شهر من الغرباوي ، وأخيرًا يموت فيبطل مفعول الخاتم السحري الذي كان يخدمه الجني ، أو أن الدجاجة السحرية شوهدت وهي تهز رقبتها «**ويهتز ردفاها على نغمات الموسيقى كما تفعل الراقصات على خشبة المسارح**»(٣٩) . بل إن هذا التصرف يبدو أساسًا في زيارة عالم الجن ، فمن يزُر عالم الجن في القصص الشعبي يحن عادة إلى أهله ووطنه ، ويعود آخر الأمر إلى المكان الذي بدأ منه رحلته العجيبة ليجد أن دقائق معدودات مضت منذ أن غادر ذلك المكان ، وقد يتبين أنه قضى قرونًا عدة . أما الساعي والغرباوي فإنهما انتقلا إلى عالم الجن ولم يعودا ، وهو تصرف للخليلي في العنصر الشعبي الذي أخذه ، كما أن الخليلي تصرف في هدف حكاية الجن وغايتها التقليدية «**فلن تكون طلبة البطل طلبة مجردة كالسعادة أو الحب بل ستكون على العكس شيئًا ماديًا ملموسًا ، فهي امرأة مثلي أو هي الحصان البديع أو الطائر الجميل .. أو سيف الضوء أو لعلها حل للغز**»(٤٠) في حين أن غاية الرواية معنوية ، فالبطل يهدف فيها إلى مجتمع أفضل بعد أن يمل واقعه ويدين مجتمعه .

ـ ٤ ـ

أجواء طريفة تلك التي يرتادها **داود سليمان العبيدي** في روايته «**جبل التوبة**» . و (مونولوج) طويل يدور في أعماق ذلك الرجل الغريب الذي قتل تسعة وتسعين شخصًا ، وحين اعترف أمام راهب متعبد منفرد في صومعته بذنوبه أملاً في التوبة ، طرده الراهب وأقفل أمامه باب التوبة ،



فأكمل بطل الرواية عدد ضحاياه بأن قتل الراهب نفسه فصاروا مائة ضحية . ولكن باب التوبة هل يقفل أمامه إلى الأبد ؟ هذا ما أجاب القاص عنه من خلال هذه الرواية .

استند **داود سليمان العبيدي** على عناصر وجزئيات شعبية كبيرة تُطالعنا منها تلك الرؤيا التي انتظمت جبل التوبة والتي رآها بطل الرواية حين كان نائمًا أمام باب الدار التي آوته ، يرى الرجل أمه وهي تدعوه إليها ، وفي طريقه إليها يحول بينهما السيل : «**ثم رأيتها .. كانت أمي .. أمي تناديني ، فاندفعت إليها كالطفل ، ولكن سيلاً جارفًا انحدر من الجبال وأبعدني عنها ، فهتفت بكل جوارحي : يا ربي ، وإذا بي أصبح قريبًا من أمي ، فأسرعت تمد يدها ، فلما لامست يدي تشبثت بها كما كنت أفعل عندما كنت صغيرًا ، وقبل أن تنتشلني أستيقظت على صوت الطفل يبكي**»[٤١] . وفي خاتمة الرواية تتحقق الرؤيا حين تلوح له أمه مرة أخرى تدعوه إليها ، ويستطيع هذه المرة أن يصل إليها لأنه بذل جهدًا مخلصًا . وقبلت توبته التي كان صادقًا فيها . وقد أدت الرؤيا هنا دور التمهيد لأحداث لاحقة ، حيث إنّ أم بطل الرواية إنما هي رمز الخير في ذاته ، وكان الرجل يعيش صراعًا مريرًا بين إحساسه بالذنب وأمله بالتوبة ، مجاهدًا في أن يتخلص من آلامه النفسية ، وعندما حاول جاهدًا أن يتشبث بأمه وهي أمله في قبول التوبة حال بينه وبينها السيل ، والسيل هو ذنوبه الكبيرة ، ولكن الرؤيا تحققت في خاتمة الرواية حين اختفى السيل بعد أن كفر الرجل عن خطاياه بصدقه ، واستطاع أن يصل إلى رحاب أمه التي كانت تقف على أرض خضراء معشبة . إذن فقد قامت الرؤيا في جبل التوبة بوظيفتين ، إحداهما : أنها تحققت حقًّا ، وفي هذا تأكيد للمعتقد الشعبي بوجوب تحقق الرؤيا ، والأخرى أنها مدت لأحداث لاحقة ، وهاتان السمتان تعطيان للرؤيا شكلها الشعبي الذي رسمه الكاتب . وفي موضع آخر من جبل التوبة تخاطب العجوز بطل الرواية وهي تشير إلى الطيور وتقول : «**هذه هي الطيور القدسية تنادي كل صباح : يا قدوس يا قدوس**»[٤٢] . وفي ذلك انعكاس للاعتقاد الشعبي بلغة الطير ، وأنها تتكلم كما يتكلم الإنسان في القصص الشعبي عامة . وحين يضعف الرجل يسمع إلى جانبه حركة وصوتًا ، فيظن أنه ذئب يتربص به ويتبين أن الحركة والصوت مبعثهما كلب يقترب منه «**ورأى في عيني الكلب أكثر من سؤال ، بل قرأ في عينيه سطور العطف عليه**»[٤٣] . إن هذا التعاطف الذي يبديه الحيوان إزاء الإنسان مما يرد في القصص الشعبي حيث يضفي الخيال الشعبي على بعض الحيوانات سمات معينة ،

وما أكثر الحكايات التي يرددها الإنسان الشعبي مدللاً على وفاء الكلب أو غدر الذئب أو شجاعة الأسد أو غباء الحمار .. وما هذه السمات إلا نسيج شعبي لا نزال ننظر إلى الحيوانات من خلاله .

وأما الشخصيات في جبل التوبة فإنها لا تختلف كثيرًا عن شخصيات القصص الشعبي ، فالبطل المجرم الذي قتل تسعًا وتسعين نفسًا وأكملها مائة نفس إنما هو شخصية يرد ما يماثلها في القصص الديني المتوارث ، فكأن الكاتب أراد أن يرسم نموذجًا أدبيًا من خلال صورة هذا المذنب بجرائمه المائة كي يتعذر علينا تصديق توبته في البداية واحتمال قبول هذه التوبة ، فيعطي ذلك فرصة للكاتب كي يصور صراع بطله مع ذاته ، ومعاناته ، ممهدًا لتعاطفنا معه على الرغم من صورته الأولى التي لا تثير مثل هذا التعاطف ، ولم يشأ الكاتب أن يسمي بطله كي يعطيه بعدًا مطلقًا ، لقد طمح إلى أن يجعله رمزًا لا إنسانًا محددًا باسم . وشخصية الرجل العالم الذي يسكن في قرية بعيدة ويلجأ إليه بطل روايتنا كي يدله على طريق التوبة هي شخصية ذات طابع يشبه طابع شخصيات القصص الديني ، لا سيما أن هذا الرجل العالم كان أعلم أهل الأرض ، يخاطبه بطل الرواية «**لقد سألت عن أعلم أهل الأرض فدلوني عليك فأخبرني ، أخبرني بالله عليك : هل لي من توبة ؟ وهز الرجل العالم رأسه ، وقال بثقة واطمئنان : نعم ، ومن يحول بينك وبين التوبة ؟! ثم نظر إليه نظرة نفذت إلى أعماقه وقال : انطلق إلى قرية تقع وراء هذا الجبل ، فإن بها أناسًا يعبدون الله فاعبد الله معهم ، ولا تعد إلى أرضك فإنها أرض سوء**»[٤٤] . هذه الصورة المبالغ بها لعلم الرجل ـ فهو أعلم أهل الأرض ـ يكررها القاص الشعبي حين يصف شخصياته ، فبطله غالبًا ما يكون أشجع أهل زمانه ، وبطلته أجمل من في الأرض من نساء ، ويصح هذا على الشخصيات الشريرة التي يصفها القاص الشعبي على أنها شر خلق الله .

وينطبق على الأحداث ما ينطبق على الشخصيات من تأثرها بأحداث القصص الشعبي ، ومن هذا المصادفة التي دفعت بطل الرواية إلى أن ينقذ شخصًا ما هاجمه دب ، فيظهر البطل في الوقت المناسب كي ينقذ هذا الشخص ، وبالمقابل يظهر فتىً شجاع كي ينقذ بطل روايتنا من ذئب أراد أن يهاجمه بعد أن ضعف وشاخ إلى حد الانهيار . إن مصادفات كهذه يرد ما يشبهها في القصص الشعبي . ويمهد **داود سليمان العبيدي** لهذين الحدثين بمثلٍ كانت تردده أم بطل الرواية وهو «**أحسن إلى الناس يحسنِ الله إليك**» وما أكثر الأمثال الشعبية التي تحمل المعنى نفسه .

ويشبه دور عنصري الزمان والمكان في جبل التوبة دوره في القصص الشعبي ـ وفي الحكاية الخرافية خاصة ـ حيث إن بطل الرواية بدا شخصية مطلقة ، وبدا عالمه أقرب إلى التجريد منه إلى عالم الحس . لذلك فهو لم يكن يعيش في الزمن ـ بمعنى أنه يهرم ـ ويعيش في الماضي والمستقبل[٤٥] . وينطبق هذا القول على عنصر المكان الذي تبدو صورته من خلال القرى التي وصفها المؤلف ، وأرض السوء التي تركها البطل ، وجبل الشيطان الذي يأوي إليه الأشرار من الناس ، والغابة التي أنقذ فيها بطلنا شخصًا ما من دب هاجمه ، والوادي الذي هوى إليه الدب . هذه الأمكنة التي وردت في الرواية اتسمت بسمات حاسمة حادة وهي تشبه ما يرد في حكايات الزهاد والمتصوفة .

وأما المضمون الذي عالجته الرواية ، فهو أن الله جل شأنه يمكن أن يقبل التوبة من أكثر الناس ذنوبًا وأشدهم إجرامًا ، على أن تكون التوبة حقيقة ، هذا هو المضمون الذي يتراءى للقارىء لأول وهلة ، إلا أن القارىء الناقد قد يستشف من خلال الرواية مضمونًا أعمق وهو ضرورة ألّا تغلق السبل أمام الإنسان المجرم ، بل ينبغي أن يترك له باب التوبة مفتوحًا ما دامت فرصة إصلاحه قائمة . وما دام عنصر الخير كامنًا في ذاته . لقد عمد بطل الرواية إلى أن يقتل الراهب ، لأن الراهب أحكم إغلاق باب التوبة أمامه حينما طرده ، وقد دفعه اليأس إلى أن يرتكب جرمًا أكبر انتقامًا لصراعه مع ذاته وآلامه النفسية ، ولكن طفلة بريئة تظهر أمامه في القرية فتوقظ جانب الخير في ذاته ، لقد كانت الطفلة رمزًا للفطرة الخيرة ، وقد أنست الرجل المذنب آلامه النفسية ـ ولو إلى حين ـ كما رأى فيها بصيص أمل .

ـ ٥ ـ

في الصفحة الأولى من رواية **خضير عبد الأمير** «**ليس ثمة أمل لجلجامش**» تطالعنا كلمات **سدوري** صاحبة الحانة التي نصحت بها جلجامش

بالعودة إلى وطنه مشيرة إلى مصير الإنسان وهو الفناء المحقق ، ولكن جلجامش ـ وكما جاء في الأسطورة السومرية الخالدة ـ لم يثنه شيء عن عزمه ، وأصر على أن يواصل رحلته الشاقة من أجل اكتشاف الحقيقة ، ويحاول القاص خضير عبد الأمير أن يعكس على بطله خليل صورة جلجامش الأسطوري ، وأن يجعله يوحي لنا بما يوحيه بطل الأسطورة من إيحاء بالقوة والإصرار من أجل الوصول .

ولا يخفى أن الأجواء التي رسمها القاص هي أجواء تمتزج بها عناصر الحكاية الخرافية بعناصر الأسطورة ، وربما غلبت عناصر الأسطورة على ما سواها ، فهل استطاع الكاتب حقًّا أن يجعل خليلاً يحمل مكونات شخصية جلجامش ، تلك المكونات التي جعلت منه تجسيدًا لطموح الإنسان في كل زمان ومكان ؟

بدأ كل من جلجامش وخليل مغامراته وهو كبير ، فنحن لا نعرف شيئًا عن طفولة خليل من خلال الرواية ، ولا طفولة جلجامش من خلال الأسطورة ، لذلك لم يرافق طفولتهما ما يرافق ولادة البطل في بعض القصص الشعبي من أمارات البطولة ، غير أن جلجامش كان قويًّا جبارًا منذ اللحظة الأولى التي يطالعنا فيها في الملحمة ، وهو حين يرحل بحثًا عن مغامرات جديدة أو عوالم طريفة لم يخضها ، إنما يتمشى هذا مع ما وهب من بطولة فذة وقوة هائلة «**بعد أن خلق جلجامش وأحسن الإله العظيم خلقه ، حباه شمش السماوي بالحسن ، وخصه أدد بالبطولة ، جعل الآلهة العظام صورة جلجامش كاملة تامة**»[٤٦] . وأما خليل فإنه يصور على أنه بدأ حياته ضعيفًا مدللاً غارقًا في ضياعه وغربته الروحية ، وقد فرضت عليه إرادة أبيه واقع المغامرة ، وكان خليل في الوقت نفسه قد «**كره رتابة الحياة ، المال ، الجنس ، المتعة ، البطالة المغلفة بالعطف**»[٤٧] ، فلما بدأ مغامراته كانت حياته الأولى لا تزال تشده ، ولكنه انتهى إلى أن يكون مغامرًا يرود عوالم جديدة . وربما أحس القارىء بالفجوة بين ضعف خليل وتهافته في بداياته من ناحية ، واندفاعه في مغامراته واستكشافاته من ناحية أخرى .

وقد استحال الجنس عند خليل إلى شيء رتيب مقترن بالملل والبطالة «**وذلك لأنه ابتدأ ينشد الدفء في أحضان النساء ، وينتقل كل ليلة من واحدة إلى أخرى ، وهن كثيرات كوفرة المال عند أبيه**»[٤٨] **أما الجنس عند جلجامش فقد كان من مظاهر القوة والسطوة ، إن جلجامش لم يترك عذراء لحبيبها ، ولا ابنة المقاتل ، ولا خطيبة البطل**»[٤٩] . لذلك فإن مسألة الجنس لم تشكل حافزًا لدى البطلين أو هدفًا من أهداف الريادة والاستكشاف لتوافره في شكل من الأشكال[٥٠] . وحتى الأميرة ابنة الأمير في الرواية التي أنقذها خليل من الوحش ، لم ترض طموح خليل وأمانيه غير المحدودة ، تلك التي يقف عندها بطل القصص الشعبي بوصفها هدفًا أخيرًا لرحلاته ومغامراته . وقد استوحى القاص خضير عبد الأمير هذا من رفض جلجامش لعشتار ، وسخريته منها ، وتعداده لمساوئها : «**أي خير سأناله لو أخذتك زوجة ؟! أنت ما أنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البرد ، أنت كالباب الخلفي لا يحفظ من ريح ولا عاصفة**»[٥١] . وهنا تختلف صورة خليل عن صورة بطل الأسطورة ، فهو لم يرفض الزواج من الأميرة ، والأميرة في الرواية توحي بالنقاء والحب ، وهو غير ما توحي به عشتار في الملحمة من إيحاء بالخديعة واللعب بعواطف الرجال والإيقاع بهم . وقد غلبت خليل الخمرة فأفشى سره حينما أعدّ له القاضي مائدة عامرة بالخمرة ، ولم يرفض خليل ليلة وعدته بها الفتاة الثانية في الرواية وهي عشيقة الرجل الأعمى القعيد المبتلى بصفات الآلهة وبوحشية الحيوان كما يصفه المؤلف . نستنتج من ذلك أن خليلاً أقرب إلى الإنسان العادي الذي تغلبه الخمرة وتأسره النساء من بطل الأسطورة جلجامش ، وهو يعاني معاناة حقيقية أمام مشاعر الضعف التي قد تعتري الإنسان حتى في غمرة شعوره بالقوة والقدرة ، وليس من الصعب تمييز مرحلتين في حياة خليل ، المرحلة الأولى : قضاها في حياة لاهية عابثة ، والأخرى : كانت حياة جادة بحث من خلالها عن المغامرة والتجربة الزاخرة ، كان يبحث عن معنىً لوجوده ، عن قيم جديدة للإنسان ، وهو في هذا ينسجم مع الأسطورة ، حيث عاش جلجامش أول الأمر حياة لاهية ، يغامر من أجل المغامرة ، حتى رأى رفيقه الحميم انكيدو أمامه لا حراك فيه ، عند ذاك اندفع صوب مغامرة من نوع آخر ، لقد بدأ يبحث عن الخلود خوفًا من مصير انكيدو المحتوم الذي يتهدد وجوده ، وبذلك تبدأ المرحلة الثانية من حياته متجسدة في إحساسه بالمسؤولية كما أحس بها خليل ، متجاوزًا ذاته ، ومفكرًا لا بمصيره وحده وإيجاد معنىً لوجوده هو فحسب وإنما بمصير الإنسان في كل مكان ، وبذلك يضيف المؤلف بعدًا إنسانيًّا إلى روايته ، مستوحيًا الملحمة في ذلك ، فلم يكن جلجامش إلا رمزًا للإنسان في كل مكان . وكانت شخصية مبرقان تقابل شخصية انكيدو في الأسطورة ، فقد لعب مبرقان دور الشخصية المساعدة للبطل في الرواية على نحو ما كان دور انكيدو في الأسطورة ، ولم يكن مبرقان مجرد آلة في يد من يمتلكه ، بل يعصي أمر مالكه حين يتعرض هذا الأمر لخليل ، وكثيرًا ما كان خليل يخاطب مبرقان بوصفه صديقًا له ، يضاف إلى هذا أن مبرقان لم يكن يرى في خليل مجرد سيد يلقي عليه الأوامر كي ينفذها ، بل إنه يتعاطف مع خليل حتى إنه يقارن بين وجودهما وتطلعاتهما المشتركة ، فيرى أن هناك ما ينطبق عليهما معًا . وقبل ختام الرواية يسلم مبرقان



خليلاً عقدًا لعله يشبه النبات الذي يعيد الشيخ إلى صباه في الأسطورة ، وهو الذي حصل عليه جلجامش قبل نهاية رحلته الشاقة ، إنهما يجسدان بصيصًا من الأمل لخليل وجلجامش معًا ، وحين يحاول خليل أن يمسك ذلك العقد وأن يطبق عليه بكلتا يديه يفلت منه ويهوي في هوة عميقة ، لقد ابتلعه الفراغ المعتم ، واختفى مبرقان إلى الأبد كما اختفى انكيدو ومعه حلم الخلود ، وحتى النبات الذي يعيد الشيخ إلى صباه التهمته الأفعى ، وهكذا خبا بصيص الأمل في حياة البطلين .

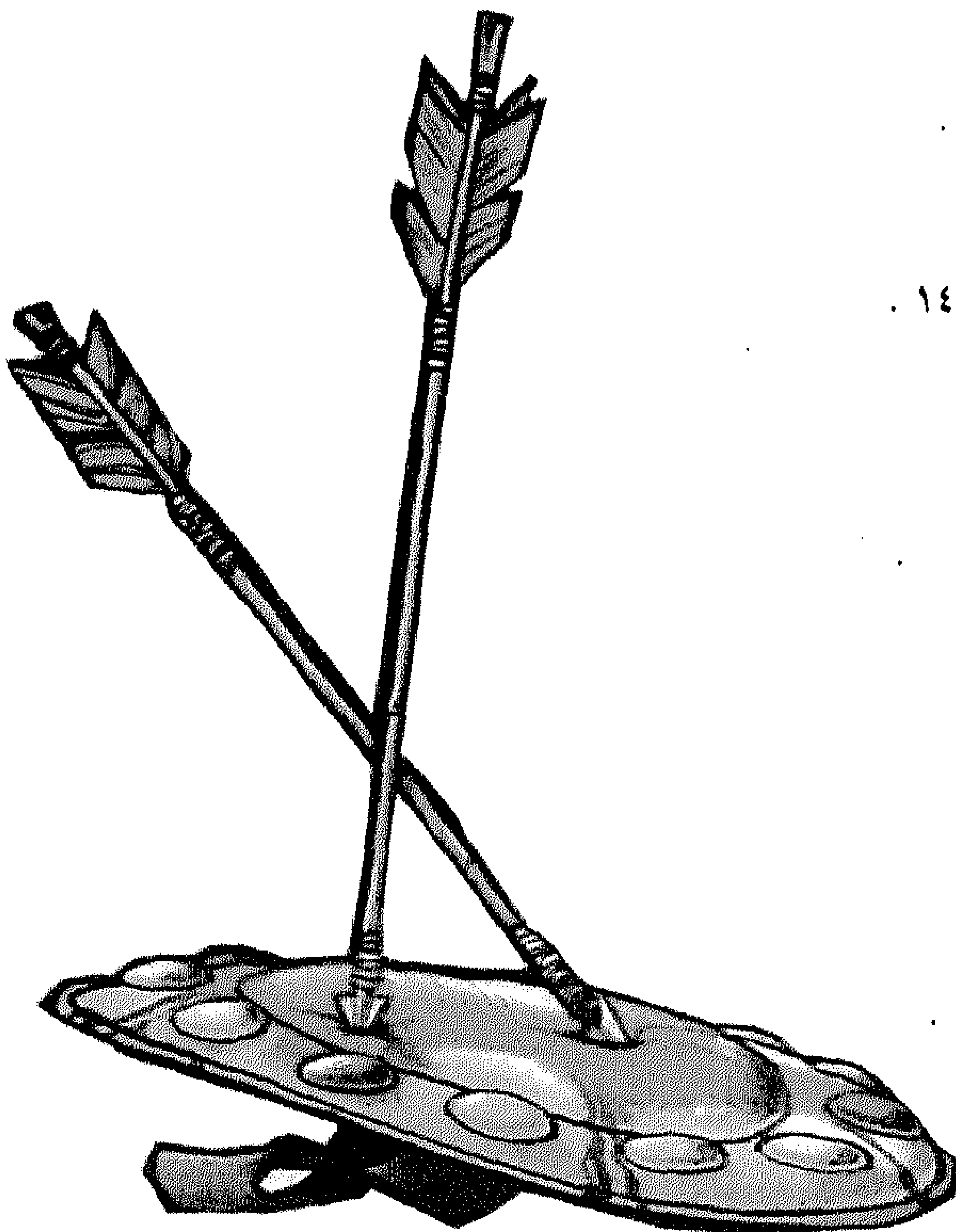
إن هذه العينات الروائية التي اختارها الباحث كي يقيم عليها هذه الدراسة تمثل خطًا بيانيًا يؤشر بدء ظاهرة التوظيف الفني للقصص الشعبي في أعمال روائية معاصرة ، وتطورها عبر ما يقارب خمسة عقود من الزمان ، ابتداءً بمحاولة محمود أحمد السيد الروائية «**في سبيل الزواج**» في أوائل العشرينيات من هذا القرن ، وانتهاءً برواية خضير عبد الأمير «**ليس ثمة أمل لجلجامش**» وقد صدرت في السبعينيات من هذا القرن . وربما أتيح لكاتب هذه الدراسة أن يستكمل جهده في أعمال روائية لاحقة لا سيما أن الروائي المعاصر في هذه المرحلة بدأ يعي دور تراثه المحلي ، ويحس إحساسًا لا يخطىء بأن طريقه إلى العالمية والتفرد يمر عبر استيعاب تراثه وفهمه وتمثله ، وفي هذه الحالة يكون له صوته المتميز وملامحه الخاصة . إن قصصنا الشعبي الغزير المشتمل على تراثنا الحضاري الزاخر هو فرصة الروائي المعاصر كي يختار منه ما يناسب تجربته الروائية الجديدة ، ويرفدها بالأصيل والموحي والعميق .

قدمت هذه الورقة لندوة التراث الشعبي والذات العربية
بغداد ـ نوفمبر ١٩٨٦م

الهوامش

١ ـ أم . م . فورستر ، أركان القصة ، ترجمة : كمال عياد جاد ، دار الكرنك ، مطبعة الوحدة ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص : ٣٦ .
٢ ـ انظر : د . نبيلة إبراهيم سالم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٧٤م ، ص: ١١ ـ ١٢ .
٣ ـ د . عبد الحميد يونس ، البطولة في الأدب الشعبي ، مجلة الفكر ، العدد الخامس ، السنة الرابعة ، تونس ، ١٩٥٩م ، ص : ٩٥ .
٤ ـ انظر : د . نبيلة إبراهيم سالم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ص : ٧٧ ـ ٧٨ .
٥ ـ محمود أحمد السيد ، في سبيل الزواج ، المكتبة العربية ، بغداد (دون تاريخ) .
٦ ـ في سبيل الزواج ، ص : ١٣ ـ ١٤ .
٧ ـ انظر : د . نبيلة إبراهيم سالم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤م ، ص : ٢٥ ـ ٣٧ .
٨ ـ د . علي جواد الطاهر ، محمود أحمد السيد ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٦٩م ، ص : ٣٩ ، في سبيل الزواج ، ص : ٤٠ .
٩ ـ محمود أحمد السيد ، ص : ٣٩ ، في سبيل الزواج ، ص : ٥٥ .
١٠ـ محمود أحمد السيد ، ص : ٣٩ ، في سبيل الزواج ، ص : ١٦ .
١١ـ في سبيل الزواج ، ص : ٢٨ .
١٢ـ في سبيل الزواج ، ص : ٩٢ .
١٣ـ سليمان الصائغ ، يزداندوخت الشريفة الأربيلية ، الطبعة الثانية ، مطبعة النجم ، الموصل ، ١٩٥٣م ، ص : ٤٨٩ ـ ٤٩٠ .
١٤ـ فاروق خورشيد ، أضواء على السير الشعبية ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٤م ، ص : ٣٥ .
١٥ـ د . عبد الحميد يونس ، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي ، مطابع دار القلم ـ القاهرة ، دون تاريخ ، ص : ٧٣ .

١٦- يزداندوخت الشريفة الأربيلية ، الصفحات : ٢٩ ، ٦٦ ، ٩٤ ، ٢٩٩ ، ٤٥٦ .
١٧- د . عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨م ، ص : ٤٩ .
١٨- فاروق خورشيد ، الحب في الأدب الشعبي بين الإنس والجن ، مجلة الدوحة ، يونية ، ١٩٧٦م ، ص : ٢٧ .
١٩- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الحمّال والثلاث بنات ، مطبعة بولاق ١٢٥٢هـ ، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد ، المجلد الأول ، ص : ٣٤ .
٢٠- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية قمر الزمان ، المجلد الأول ، ص : ٣٤٧ .
٢١- جعفر الخليلي ، في قرى الجن ، الطبعة الثانية ، مطبعة الراعي ، النجف الأشرف ، ١٩٤٨م ، ص : ١٤ .
٢٢- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية أبي محمد الكسلان ، المجلد الأول ، ص : ٤٧٨ .
٢٣- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الصعلوك الثاني ، المجلد الأول ، ص : ٤٠ .
٢٤- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية التاجر والعفريت ، المجلد الأول ، ص : ٩ .
٢٥- د . أحمد أبو زيد ، تايلور ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٥٧م ، ص : ١٥٢ .
٢٦- في قرى الجن ، ص : ٢٧ ..
٢٧- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية الصعاليك الثلاثة ، المجلد الأول ، ص : ٣٩ .
٢٨- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية أبي محمد الكسلان ، المجلد الأول ، ص : ٤٧٩ .
٢٩- في قرى الجن ، ص : ٤١ .
٣٠- د . سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٦م ، ص : ١٤٩ .
٣١- انظر : د . سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، ص : ١٤٩ .
٣٢- في قرى الجن ، ص : ١٢٩ .
٣٣- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية أبي محمد الكسلان ، المجلد الأول ، ص : ٤٧٩ .
٣٤- في قرى الجن ، ص : ١٢٩ .
٣٥- د . أحمد أبو زيد ، تايلور ، ص : ١٨٠ .
٣٦- انظر : ألف ليلة وليلة ، حكاية التاجر والعفريت ، المجلد الأول ، ص : ٦ ـ ١٠ .
٣٧- في قرى الجن ، ص : ٣٤ .
٣٨- د . سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، ص : ٩٨ .
٣٩- في قرى الجن ، ص : ٨٩ ـ ٩٠ .
٤٠- ألكسندر كراب ، علم الفلكلور ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص : ٦٤ .
٤١- داود سليمان العبيدي ، جبل التوبة ، دار النذير ، بغداد ، ١٩٦٩م ، ص : ٥٧ ـ ٥٨ .
٤٢- جبل التوبة ، ص : ٧٠ .
٤٣- جبل التوبة ، ص : ١١١ .
٤٤- جبل التوبة ، ص : ٤٩ .
٤٥- انظر : د . نبيلة إبراهيم سالم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، ص : ٧٣ ـ ٧٤ .
٤٦- طه باقر ، ملحمة جلجامش ، الطبعة الثالثة ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٥م ، ص : ٥٦ .
٤٧- خضير عبد الأمير ، ليس ثمة أمل لجلجامش ، ١٩٧١م ، ص : ٩ .
٤٨- ليس ثمة أمل لجلجامش ، ص : ٥٦ .
٤٩- ملحمة جلجامش ، ص : ٥٧ .
٥٠- انظر : توظيف الأسطورة في رواية : ليس ثمة أمل لجلجامش ، عبد الرضا علي ، مجلة الأقلام ، العدد التاسع ، السنة العاشرة ، ١٩٧٥م ، ص : ٧٦ .
٥١- ملحمة جلجامش ، ص : ٩٠ .

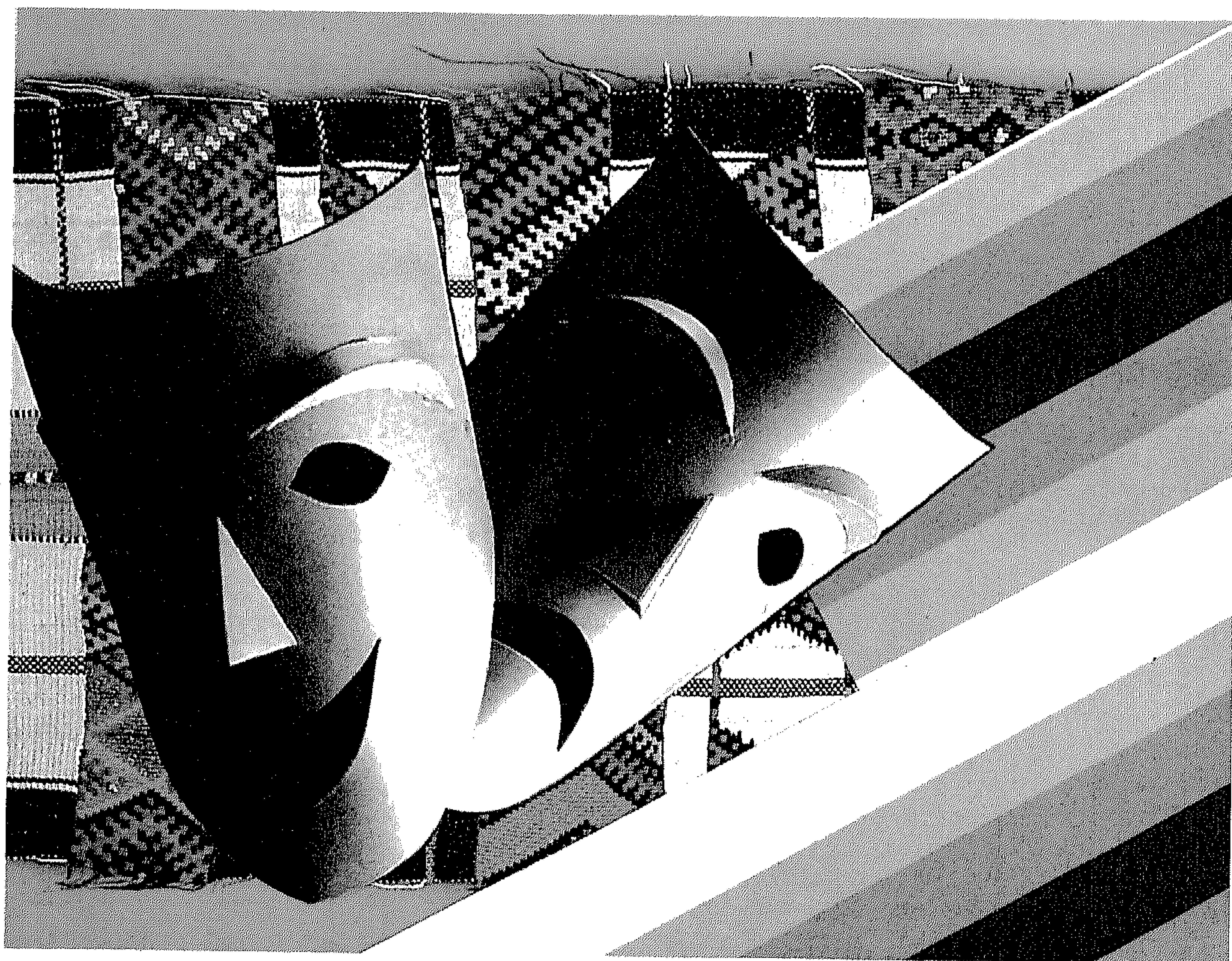





مرويات شعبية

محمد عبد العزيز البداح

من الألغاز الكويتية







١ ـ شنهو اللي حاسك ، واللي داسك ، وحط عباتك فوق راسك .
[النوم] .

٢ ـ أكبر ما فيه حلجه ، ولده في بطنه ، و إذا صرخ ما حد يرحمه
[الهاون ويده] .

٣ ـ أربعة مع أربعة ، تطابقوا بالمزرعة ، معهم غلام هيزعى ، يلعب عليهم بصرقعة .
[اليربوع] .

٤ ـ تاكل منها وتبيع ، في الشتا والربيع ، زكها وبولها جميع .
[الدجاجة] .

٥ ـ أربعة يمشون وأربعة يبكون ، والتاسع مجنون .
[البقرة ـ أرجلها وضروعها وذيلها] .

٦ ـ أسود ليل ولا هو ليل ، ياكل شعير ولا هو بعير ، يقض الدار ولا هو فار .
[النمل أو اليعبو] .

٧ ـ شي ولا هو شي ، لا هو صخيل ولا هو طلي ، و إن حركته لا هو ميت ، وان خلّيته لا هو حي .
[القنفذ] .

٨ ـ قطو قطو .. فار قطو ، لا هو فار ، ولا هو قطو .
[الأرنب] .

٩ ـ هيش هيش .. يطير مالو ريش .
[الخفاش] .

١٠ـ أسود من الليل ، أبيض من اللبن ، أخف من الريش ، أثقل من الجبل .
[القرآن الكريم] .

١١ـ شطيطا بطيطا .. تعبر الشط مخيطة .
[السمك] .

١٢ـ هاون على هاون .. في البحر تعاون .
[البحر] .

١٣ـ عالم بلا كتاب ، ومسجد بلا محراب ، وبيت بلا باب .
[الكعبة] .

١٤ـ أمك ، ومرة أبوك ، وأخت خالتك ، وأم أخوك ، كم أذنا لهم ؟
[أذنان ، لأن الجميع شخص واحد] .

١٥ـ شجرتنا هلت ، ثلاثين قطف تدلت ، البيضاء والسوداء حلت .
[رمضان] .

١٦ـ بيت كبير ، وذر كثير ، وديك يصاقع .
[مسجد] .

١٧ـ داخله مفقود .. طالعه مولود .
[البحر] .

١٨ـ أربعة مع أربعة ، تهاوشوا بالمزرعة ، جاهم شيخ دوسري ، يلعب بسيفه وخنجره .
[البرق] .

١٩ـ عكوز ، بكوز ، بكل ديرة مركوز .
[القمر] .

٢٠ـ ياكل كل شي ، ويموت من الماي .
[النار] .

٢١ـ اثنين في السماء ، وأربعة في الأرض ، إصخله يا بقرة شنهي ؟
[إصخله] .

٢٢ـ ثلاث نملات ماشيات في خط مستقيم . قالت الأولى : ورائي نملتان ، وقالت الوسطى : أمامي نملة وورائي نملة ، وقالت الأخيرة أمامي نملة وورائي نملة .. فكيف ؟
[النمله الثالثة كاذبة ، وهذا كل ما في الأمر] .





عيسى الجراجرة

مراجعات كتب

نظرة في أدبنا الشعبي

ألف ليلة وليلة.. وسيف بن ذي يزن

تأليف: ألفه الأدلبي





■■ مؤلفة الكتاب الأديبة السورية المعروفة «ألفة الإدلبي» . ويقع الكتاب في نحو ١٤٠ صفحة من القطع الصغير ، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق بسوريا . وتعالج المؤلفة في كتابها ، الذي نحن بصدده ، بالدراسة والبحث والعرض والتحليل كتابين من أشهر كتب المأثورات الشعبية العربية من ناحية ، وأكثرها أهمية وتأثيرًا في وجدان الشعب العربي ، والأشيع تداولاً بين جمهوره ، وهما : كتاب ألف ليلة وليلة ، وكتاب سيرة الملك سيف بن ذي يزن . وتقف المؤلفة عند كل من الكتابين وقفة طويلة على الوجه التالي : ■■

أولا : كتاب ألف ليلة وليلة :

تقول المؤلفة (ص: ٧) إن أهمية أي أثر أدبي تقيّم بمدى قدرته على الصمود أمام الزمن ، وبسعة انتشاره على الصعيد العالمي ، ثم بمدى تأثيره على الآداب الأخرى ، ولذا يمكن اعتبار كتاب «ألف ليلة وليلة» من أكثر كتب تراثنا الأدبي الشعبي قيمة وأهمية . فقد ترجم هذا الكتاب إلى أكثر لغات العالم . واستطاع أن يصمد ـ دون أن تبلى جدّته ـ ستة قرون ونيف ، هذا إذا اعتبرنا عمره منذ جمع ، بينما عمر بعض حكاياته يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير جدًا . ولعله باقٍ على الدهر . وقد ظل هذا الكتاب الأدبي العجيب خلال هذه المدة الطويلة يلهم ، ويعلم ، ويظفر بإعجاب نوابغ الأدباء والفنانين في الشرق والغرب إلى يومنا هذا . وكلما أوغل في دراسته ، واستنباط كنوزه ظهرت فيه إمكانات لا تعد ولا تحصى . فهو ينطوي على فن قصصي جميل ، وخيال مجنح جامح ، متناولاً الطبع الإنساني بما فيه من خير وشر ، مما جعله مادة خصبة للاستلهام . فقد استلهمت منه قطع رائعة للمسرح ، والباليه ، والموسيقا ، وقصص للسينما ، ولوحات ، وتماثيل ، وحكايات للأطفال . كما استنبطت من حكاياته قصص اتخذت أبطالها رموزًا لآراء فلسفية ، فإذا ما كنا نلمسه في الكتاب من سطحية وهزل ، ينقلب عمقًا وجدًا .

أصل الكتاب :

تقول المؤلفة (ص: ١١) إن آراء غالبية دارسي كتاب ألف ليلة وليلة من شرقيين وغربيين قد اتفقت على أن أصل حكاياته هندية ، ثم ترجمت إلى اللغة الفارسية ، وأضيفت إليها حكايات فارسية جمعت مع الأصل الهندي في كتاب أطلق عليه اسم (هزار افسانه) أي : ألف خرافة . ثم ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ، وأضيفت إليه أيضًا ـ على توالي الأيام ـ قصص عربية ألفها قصاصون عرب من بغداد ومصر والشام ، كما نقلت إليه بعض النوادر والقصص من كتب الأدب العربي ، وبخاصة أدب الرحلات ، حتى استوى الكتاب بالشكل الذي بين أيدينا الآن بعد أن طرأ عليه كثير من التحوير والتبديل . ولم يعرف اسم المترجم العربي للكتاب ، كما فقد الأصل الفارسي (هزار افسانه) مما أدى إلى بلبلة في دراسة الكتاب .

ولكن المؤلفة تعود للقول (ص : ١٤) إن الأديب العراقي المعروف **هلال ناجي** في دراسة له حول الكتاب يشير ـ اعتمادًا على مخطوط عثر عليه ـ أن مترجم الكتاب هو الكاتب المشهور **عبدالله بن المقفع** . وتشير المؤلفة إلى أن الشاعر الأديب **شفيق معلوف** في كتابه **(حبات زمرد)** في دراسةٍ عن ألف ليلة وليلة كان قد كتبها مقدمةً لترجمة برتغالية للكتاب ، قام بها الأخوان البرازيليان (سيسيلو وجورج كانيرو) يقول :

إن مؤلف ألف ليلة وليلة هو والد حزين ، وبحار من أهل البصرة ، عاش في السنة الألف للميلاد ، وإنه السندباد نفسه ، وقد عاش رحلاته وزخرفها تحت تأثير الحشيش ، ورواها للبحارة في مختلفة البلدان والشعوب ودونوها في مصر ، وفارس ، وتركستان . وكان هذا داعيًا لاختلاف الأساليب في تدوينها .

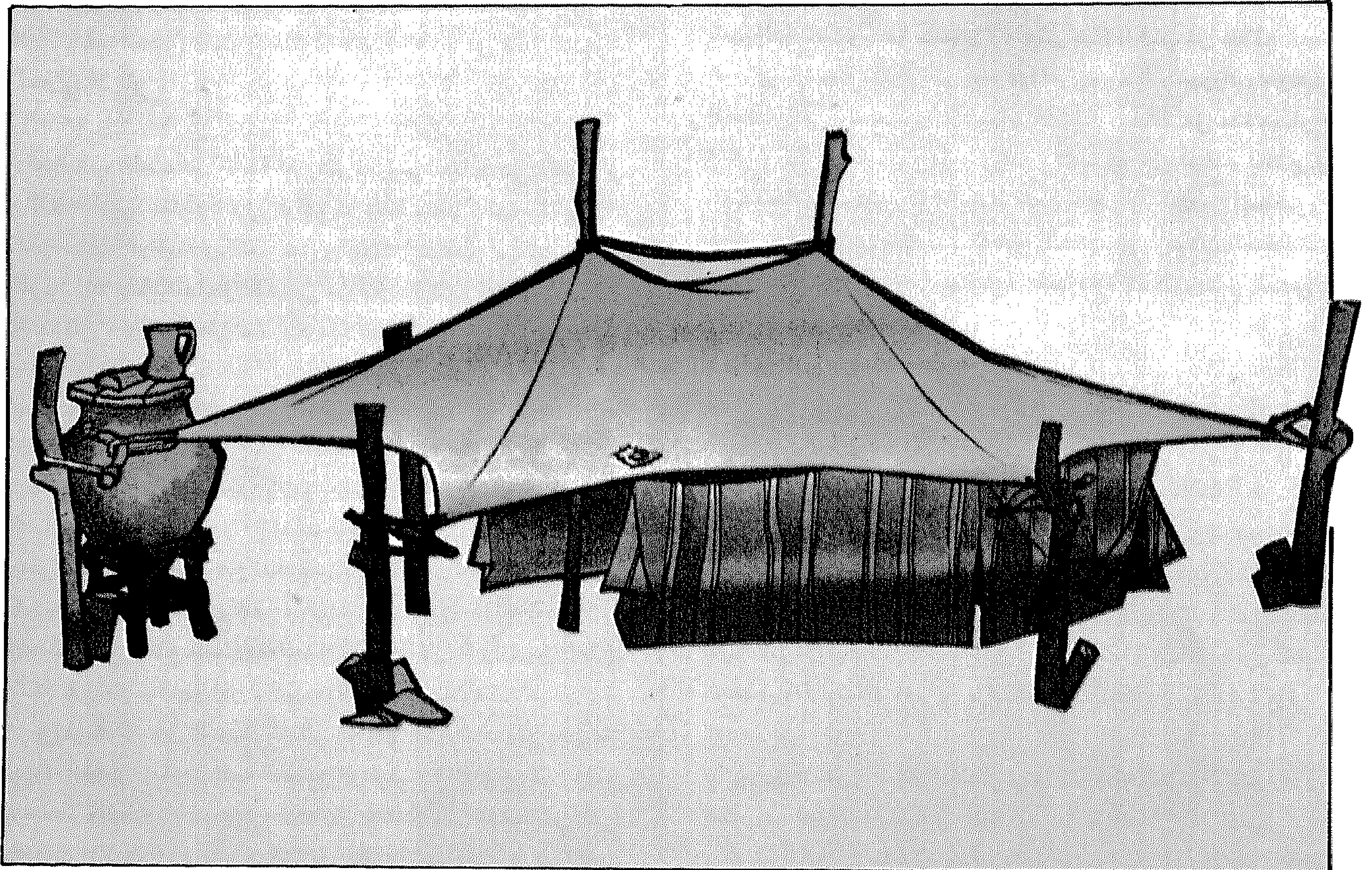
جمع حكايات الكتاب :

يقول الأستاذ **أحمد حسن الزيات** في دراسة له عن ألف ليلة وليلة : إن حكايات الكتاب جمعت ما بين عامي ١٥١٧ ـ ١٥٢٦م . وحجته في ذلك أنه ورد في الكتاب ذكر القهوة ، والباب العالي ، وبعض النظم العثمانية مما لم يعرف قبل تلك السنة ، ولا القهوة انتشرت في الشرق قبل ذلك التاريخ .

والواقع أنه لم يعرف جامع الكتاب ، ولا مؤلفو قصصه ، ولا مترجمه أو مترجموه إلى اللغة العربية على الرغم من الدراسات الكثيرة التي قام بها محققون شرقيون وغربيون حول الكتاب . وليس هذا بمستغرب ، إنه شأن أكثر مؤلفي الآداب والفنون الشعبية التي تصادف هوىً في نفوس العامة فيشغلون بها عن مؤلفيها ، ويظل هؤلاء جنودًا مجهولين في دنيا الأدب .

موقف الأدباء والمؤلفين العرب القدامى والمحدثين من الكتاب ، ومدى استلهامهم لمادته :

لم يحفل الأدباء العرب القدامى بهذا الكتاب ، فلم يرد ذكره في كتب الأدب العربي القديم إلا لمامًا . وكان أول من أشار إليه المسعوديُّ المتوفى سنة ٩٠٧م في كتابه «مروج الذهب» . كما جاء ذكره في موضعين من كتاب الفهرست لابن النديم المتوفى عام ٩٩٥م ، حيث قال عنه : أول من صنف الخرافات ، وجعل لها كتبًا ، وأودعها خزائن الفرسُ الأول ، ثم أغرق في ذلك ملوك الأشفانة ، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ، ونقلته العرب إلى اللغة العربية ، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ، ونمقوه ، وصنفوا في معناه ما يشبهه ، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب (هزار افسانه) ومعناه ألف خرافة . وكان السبب في ذلك أن ملكاً من ملوكهم كان إذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها في الغد . فتزوج بجارية من أولاد الملوك لها عقل





ودراية يقال لها (شهرزاد) فلما حصلت معه بدأت تخرّفه ، وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها ، ويسألها في الليلة الثانية عن تمام الحديث إلى أن أتى عليها ألف ليلة رزقت في أثنائها منه ولدًا ، أظهرته ، وأوقفت الملك على حياتها عليه ، فاستعقلها ، ومال إليها ، واستبقاها . وكان للملك قهرمانة يقال لها (دنيا زاد) فكانت موافقة لها على ذلك .

كذلك ذُكر كتاب «ألف ليلة وليلة» في كتاب (الخطط) **للمقريزي** المتوفى عام ١٤٤٢م ، فقال عن لسان مؤرخ مصري مجهول اسمه **القرطيّ** : (حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كأحاديث أبطال ألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك) .

فالقرطي هذا كان أول من أطلق على الكتاب اسم (ألف ليلة وليلة) وقبله كان يسمى (ألف ليلة) فقط . وذكر أيضًا ألف ليلة وليلة في كتاب (نفح الطيب) للمقري المتوفى عام ١٦٣١م عن لسان المؤرخ المصري القرطي .

عدا هذه المصادر الآنفة لم يعثر دارسو الكتاب على ذكر له في تراثنا الأدبي القديم . وفي الواقع لم يحظ كتاب «ألف ليلة وليلة» بالدراسات الوافية وبالتمحيص والبحث والتنقيب من قبل النقاد العرب ، ولا بالاستلهام والاقتباس من قبل أدبائهم كما هو جدير به أن يحظى ، أو كما حظي عند الغربيين على الأقل .

يقول الأديب الكبير أحمد حسن الزيات في دراسة له عن «ألف ليلة وليلة» :

«إن هذا الكتاب يصور الزهد بالدنيا ، والتعفف ، والاعتدال ، كما يصور الجري وراء اللذات الخسيسة ، والمكاسب الدنيئة . يعنى بالملوك والأمراء وعلية القوم من الحكام ، والطبقة البرجوازية ، كما يعنى بالصعاليك ، والفقراء ، والخدم» . تقول المؤلفة (ص: ٩) : وقد أعجبني مقطع صغير منه يصور النقمة الأزلية في نفوس الفقراء والكادحين على واقعهم المر . أورده الأستاذ الزيات هكذا :

وينهك الحملُ الحمّالَ فيلقي به على مصطبة أمام بيت من بيوت التجار ، يتردد إليه النسيم الرطيب ، وتضوع منه روائح العطر والطيب ، ثم يرى الحمال عظمة ذلك التاجر من كثرة خدمه وغلمانه ، ويسمع البلابل والفواخت تغرّد في بستانه ، ويصغي إلى رنين أوتاره ، وغناء قيانه ، وينشقُ أفاويه الطعام الشهي من صحافة وألوانه ، فيرفع طرفه الحائر إلى السماء ويقول :

ـ سبحانك يا رب ، لا اعتراض على حكمك ، ولا معقب على أمرك ، أين حالي من حال هذا التاجر ؟!

أنا مثله وهو مثلي ، ولكن حمله غير حملي .

وهكذا نرى الكتاب كما يصف الفقر يصف الغنى . ولعل أروع ما فيه هو هذا الشمول العجيب ، فهو يسبر غور النفس الإنسانية بيسر ، ويصف ما فيها من خير وشر ، وتتمثل فيه جميع المبادىء والنحل ، ولذا يجد فيه كل قارىء غايته .

الأدب الرمزي يستلهم كتاب ألف ليلة وليلة :

تقول المؤلفة (ص: ٨) ولعل أروع ما كتب في أدبنا الرمزي الحديث هو ما استلهم من كتاب «ألف ليلة وليلة» ككتاب «**أحلام شهرزاد**» للدكتور **طه حسين** . ويعتبر هذا الكتاب من طلائع أدبنا الرمزي بالنسبة للفترة التي ظهر فيها . ومسرحية «**شهرزاد**» **لتوفيق الحكيم** التي ترجمت إلى عدة لغات أجنبية ، ومثلت على عدة مسارح في أوروبا ، ومسرحية «شهرزاد» للأستاذ **علي أحمد باكثير** و «**المدينة المسحورة**» للأستاذ **سيد قطب** و «**القصر المسحور**» للدكتور **طه حسين** والأستاذ **توفيق الحكيم** و «**رحلات السندباد**» للشاعر **خليل حاوي** ، ومسرحية «**شهريار**» للدكتور **عمر النص** . ولكثيرين غير هؤلاء .

عناية الأوروبيين والشعوب الأخرى بألف ليلة وليلة :

يلمس الباحث مدى افتتان الأوروبيين بهذا الكتاب من آراء أدبائهم فيه . فلقد تمنى الأديب الفرنسي «**ستندال**» أن يمحو الله من ذاكرته حكايات الليالي ، كي يعيد قراءتها فيستعيد لذته . أما «**أنا تول فرانس**» فقد وضعه ضمن أوائل الكتب الأدبية التي تتلمذ عليها قبل أن يكتب الأدب . وقال عنه «**فولتير**» إنه لم يزاول كتابة القصص الأدبية إلا بعد أن قرأ «ألف ليلة وليلة» أربع عشرة مرة .

وترى الدكتورة **سهير القلماوي** في كتابها «ألف ليلة وليلة» الذي يعتبر من أهم الدراسات في اللغة العربية عن هذا الأثر النفيس :

لسنا نبالغ إذا قلنا إن كتاب «ألف ليلة وليلة» كان الحافز الأهم



لعناية الغرب بالشرق ، عناية تتعدى النواحي الاستعمارية ، والتجارية ، والسياسية . بل لسنا نغالي إذا أرجعنا كثيرًا من قوة حركة الاستشراق وانتشارها إلى ما ترك هذا الأثر قليلاً ومن بعده كثيرًا إلى زيارة هذه البلاد الشرقية .

ترجمة الكتاب إلى اللغات الأجنبية :

كان أول من ترجم كتاب ألف ليلة وليلة إلى لغة أجنبية هو العالم الفرنسي المستشرق «**أنطوان غالان**» . بدأ عام ١٧٠٤ بترجمة سبع قصص أهداها إلى المركيزة «دو» الوصيفة في قصر دوقة «بورغونيا» ونالت هذه القصص نجاحًا مرموقًا في القصر مما شجع «غالان» على ترجمة الكتاب كله . فجلبه من سورية ، ونقله إلى الفرنسية بأسلوب أدبي جميل ، بعد أن نقحه من البذاءة ، والتكرار الممل ، والقصائد التي لا محل لها ، كما حذف وأضاف وغيّر في كثير من الحكايات ، مما جعل بعض النقاد يعيبون على «غالان» تصرفه هذا ، وعدم أمانته في الترجمة ، وبعضهم ينسب إليه نجاح الكتاب العظيم وشهرته الواسعة في الغرب ، لأن «غالان» كان أديبًا موهوبًا بفن القص ، فصاغ الحكايات بأسلوب قصصي بارع يلائم ذوق أهل عصره . ثم يأتي مستشرقون من انكلترا ، وألمانيا ، والدانمرك ، وإيطاليا ، يعودون إلى أصول الكتاب العربية ، ويتبارون في الحصول على النسخ ، ويترجمونها إلى لغاتهم . وكانت النسخ تختلف عن بعضها كثيرًا حتى جاء المستشرق الفرنسي «**زوتبرغ**» وأقر نسخة من الف ليلة وليلة طبعت في بولاق عام ١٩٣٥ ، وقد وافقه عليها أكثر محققي الكتاب . ثم جاء الدكتور «**ماردروس**» المولود في سورية وترجم نسخة بولاق هذه إلى اللغة الفرنسية بحذافيرها ، بما فيها من بذاءة وفحش وتكرار وحشو وشعر . وعن هذه الترجمة نقل الكتاب إلى أكثر لغات العالم . وقد وضع المستشرق «**نيكيتا اليسييف**» دراسة استغرقت مجلدًا كاملاً يدل الباحثين على عناوين الطبعات ، والترجمات التي صدرت حول الكتاب ، والاقتباسات منذ قرنين ونيف ، أي منذ ترجمة «**غالان**» حتى الخمسينيات من هذا القرن . فأين اهتمامنا نحن أصحاب الكتاب ، من اهتمام الغربيين به ؟!

محاسن الكتاب ، والإبداع في الخلق :

ترى المؤلفة (ص: ٢١) أنه لا يكفي أن يخلق الأديب عملاً أدبيًا لم يسبقه إليه أحد ، المهم هو درجة إبداعه في هذا العمل . فالإبداع



في الخلق هو مقياس العبقريات الأدبية ، ولذا كان أهم ما يميز كتاب ألف ليلة وليلة هو الإبـداع في خلق قصصـه ، الإبـداع في خلق الأجـواء ، وتنوعها ، وزخرفتها بما يبهرنا ، ويجعلنا نتساءل : أي عبقـرية خلاقة تلك التي أبدعت قصة شهريار وأخيه شاه زمان ، وشخصية شهرزاد الرائعة ، وقصة الصياد والعفريت وما فيها من عوالم السحـر والجـان ، وسفـرات السندباد وما حوته من غرائب وعجـائب البـراري والبحار ، وقصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان و و و ؟! ولعل أكثر ما يتجلى هذا الإبداع ، يتجلى في مقدمات بعض القصص ، أي عند ما يمهد القاص للقصة فيأتي هذا التمهيد أروع من القصـة ذاتها ، وتجد أنه بعد المقدمات الخيالية الرائعة تأتي القصص واقعية ، معبرة أصدق تعبير عن الطبع الإنساني بما فيه من خير وشر ، ممـا يجعـل القصـة بكاملها متعة للأذهان ، وعبرة للنفوس . إن هذا الإبداع في الخلق من معقول ، ولا معقول ، جعل لألف ليلة وليلة هذه القيمة الأدبية الكبيرة ، والشهرة الواسعة ، حتى عد بين العشرة الكتب الأولى في عالم الأدب .

قيمة الكتاب الوثائقية :

يقول الأستاذ الألماني «**فريدريش فون درلان**» في كتابه (**الحكاية الخـرافية**) : كلما توغل الإنسان في قراءة (ألف ليلة وليلة) ازداد إحساسًا بأنفاس الروح العربي . فالطبيعة العربية تأسرنا حينئذٍ إلى درجة أننا نستسلم راغبين إليها وحدها عن طواعية ، ونفضل ألا نشعر بغيرها ، فهي صورة واضحة للحياة العربية خلال ستة قرون . فالكتاب إذن قد تأقلم بالأجواء العربية الصرف . وأول ما ترجم إلى اللغـة الإنكليزية ترجم باسم (**ليالٍ عربية**) . وهناك كتاب باسم (المنتخب من ألف ليلة وليلة) وضعه المستشرقان الفرنسيان «**هنري بريس**» وكـان أستاذًا في كلية الآداب في جامعة الجزائر والأستاذ «بول مانجيون» وكان أيضًا أستاذًا في المدرسة الثانوية في الجزائر .

وقد جمع هذان الأستاذان لطلابهما نصوصًا للترجمة اختاراها من كتاب ألف ليلة وليلة . ولم يختاراها كيفما اتفق ، وإنما حرصا على أن تمثـل هذه المقـاطع من الكتـاب الحياة الاجتماعية العربية في العصور التي جمع فيها الكتاب . وقد أخذ المؤلفات من ألف ليلة وليلة كل ما يصور الأزياء والأثاث والعادات ، والتقاليد ، والمراسم في الولائم والأعراس ، والمآتم ، والأسواق ، والمحاكم .

إن من يقرأ هذه النصوص وحدها يأخذ فكرة واضحة عن الحياة الاجتماعية العربية في القرون الوسيطة ، ويدرك إلى أي مدىً تعمر التقاليد وتتحكم بالمجتمع . وترى المؤلفة (ص: ٣١) أن ما نفتقده في كتبنا التاريخية الرصينة من اهتمام بحياة عامة الشعب ، نجده في كتاب ألف ليلة وليلة صورًا موارة بالحياة . ولذا كانت للكتاب قيمة وثائقية كبرى في تاريخنا الاجتماعي .

أهمية الحكاية في ألف ليلة وليلة تعادل الحياة :

يرى البـاحث المتفحص أن للحكـايـة في كتـاب ألف ليلة وليلة وقصصها أهمية تعادل الحياة ، فالحياة تشترى وتفتدى في المواقف الحرجة بقصة أو حكاية ، وعدم القدرة على سرد القصة أو الحكاية يعني الموت ، وإلى هذه الناحية يشير الناقد «**تزيفتان أودوروف**» في دراسة حديثة له عن كتاب ألف ليلة وليلة نشرت ترجمتها في مجلة مواقف ـ العـدد ١٦/١٩٧١ ـ فيقول : إن جميع شخصيات هذا الكتاب لا تنفك عن القص ، فهذا يعني تقديسًا ساميًا لهذا الفعل . **فأن تقصّ ، مساوٍ لأن تعيش** !! والمثل الأكثر صدقًا على ذلك هو مثل شهرزاد التي سيحكم عليها بالموت حين لم تعد تجد قصصًا ترويها لشهريار . فالحكاية في هذا الكتاب تساوي الحياة ، وغيابها يساوي الموت . حقًا إن للحكاية أهمية كبرى في كتاب ألف ليلة وليلة ترقى إلى درجة التقديس ، فحكمها دائمًا هو الحكم الفصل . وكم من أبطال القصص تعرضوا للهلاك ثم اشتروا حياتهم بحكايات طريفة رووها للعفريت أو الملك على سبيل الإقناع أو التسلية .

التعطش للمعرفة والسعي إليها في ألف ليلة وليلة :

إن أكثر شخصيات قصص الليالي قد فطرت على حب الاطلاع ، والسعي وراء المعرفة ، لا يهمها في سبيل ذلك ما تتعرض إليه من مشقات ومخاطرات قد تؤدي بها إلى الهلاك . فلو كان هناك أربعون مقصـورة مبـاحة للبطل ، وواحدة فقط محرمة عليه ، لا بد له من اقتحـام تلك المحـرمة مهما حذر من اقتحامها لمعرفة ما فيها ، أو السبب في تحـريمها ولو كان وراء ذلك تعاسة أبدية . أما السندباد ـ بطل المغـامـرات الشائقة ـ فعلى الرغم من الصعاب التي كانت تواجهه في سفراته كلها ، كان لا بد له أن يعاود السفر ، سعيًا وراء المكاسب ، ولتروي له الحياة أشياء جديدة لن تشبع نهمه إلى المعرفة أبدًا ، فيظل باحثًا عنها عمره كله .

وفي كل مرة كان السندباد يعود من سفرته سالمًا غانمًا ، على الرغم من الأهوال والمخاطر التي كانت تصادفه . أليس هذا مما يحفز على الشجاعة والإقدام ، وحب المغامرة في سبيل اكتشاف المجهول ، مما يجعل لقصص السندباد قيمة تربوية كبيرة ؟!

عصر التفاؤل في القصص :

لعل أحلى ميزات كتاب ألف ليلة وليلة هي التفاؤل ، والنهايات السعيدة التي تطالعنا في آخر القصص . فمهما يكابد بطل القصة من مصاعب ومشقات ، ومهما يتعرض للمخاطر والهلاك ، لا يستسلم إلى اليأس أبدًا ، بل يظل يكافح حتى يأتيه الفرج ، وتزول عنه الشدة ، ويفوز بالنصر . فالذين يحبسون في غياهب السجون ويوثقون بالحبال ، والذين يغرقون في البحار ، أو يتوهون في الجبال والوديان ، أو يقعون بين أيدي السحرة والجان ، لا بد أن ييسر الله لهم من ينقذهم ، فيعود الغيّاب إلى أهلهم ، ويجتمع شمل العشاق ، وتبتسم الحياة من جديد ، وتأخذ سيرها الطبيعي .

القيمة الأخلاقية لألف ليلة وليلة :

تقول المؤلفة (ص : ٣٧) إن أكثر قصص الليالي ترمي إلى غايات أخلاقية نبيلة ، ولا يضير ـ في رأينا ـ مؤلفي هذه القصص إذا أمعنوا في تصوير الجرائم ، والفسق ، والفجور ، والمكر والخداع ، واللصوصية والشعوذة ، والكذب والخيانة ، ما داموا آخر الأمر سينصرون الفضيلة على الرذيلة فيمجدون الشرف والوفاء ، والكرم والشجاعة ، والصدق والإخلاص . ويحضون الإنسان على مجابهة مسؤولياته مهما يكن وراءها من تضحيات قد تؤدي إلى بذل النفس .

ونجد في الكتاب (ص: ٤٣) أن الإنسان مهما كان دينه أو ملته ، جذوة خير ، قد تخبو ولكنها لا تنطفىء أبدًا . ويختار مبدع القصص الوثني واليهودي والنصراني والمسلم ، ويصورهم لنا على مستوىً واحد من يقظة الضمير والتفاني المطلق في سبيل الواجب ، ولو كان وراء ذلك إزهاق الروح . ويروي القاص هذه الحكاية بأسلوب واقعي بسيطٍ فَكِهٍ ، ويجعلنا نستخلص مغزاها الإنساني النبيل دون أن يشير ، أو يلمّح إليه من قريب أو بعيد كما يقضي بذلك الفن القصصي الرفيع . ونجد في كتاب ألف ليلة وليلة حكايات كثيرة ذات مغزىً أخلاقي كهذه الحكاية ، يمكن استلهامها وتطويرها ، وهي لا شك معين ثرٌّ الينابيع نستطيع أن نغرف منه ، فيجد فيه كل غايته .

سيئات ألف ليلة وليلة :

تقول المؤلفة (ص: ٤٥) إن سيئات الكتاب لا تقل عن محاسنه ، إن لم نقل إنه قد تربو السيئات على الحسنات . ونجد كتاب ألف ليلة وليلة يسرف في بعض حكاياته في وصف الفجور والفسق والشذوذ ، مما كان يمكن الاستغناء عنه دون أن تتأثر الحكايات ، وربما تصبح أكثر جمالاً لو حذف منها الوصف الفاجر الذي أقحم عليها للإثارة الرخيصة . ونجد قصاصي الليالي لا يتورعون في بعض قصصهم عن تسمية الأشياء بأسمائها ، وعرض العلاقات الجنسية بصور فخمة ، فلو حذف من حكاية (البنات والجمال) مثلاً الوصف البذيء الذي ورد في أولها لما تأثرت الحكاية أبدًا ، بل على العكس لو هذبت ألفاظها لبدت أكثر جمالاً . وهناك مآخذ أخرى على الكتاب منها : كثرة التكرار ، فوصف البذخ ، والأماكن ، والأشخاص ، يكاد يكون متشابهًا إلى حدٍّ بعيد ، فأكثر الجميلات لهن وجه كالبدر ، أو كالشمس المضيئة ، وفم كخاتم سليمان ، وشفتان كالعقيق ، وكل نظرة من جميلة تعقبها ألف حسرة ، كذلك كل عفريت له رأس كالقبة ، ويدان كالمداري ، ورجلان كالصواري ، وفم كالمغارة ، وأسنان كالحجارة ، هذا مع كثرة الحشو لتطويل القصة ، وإقحام الشعر فيها ، وأكثره شعر ركيك نظمه القصاصون مما يؤدي إلى الملل .

وفي الكتاب الكثير من المغالطات التاريخية ، كما أن فيه تلك المغالاة التي لا حدود لها في وصف البذخ ، والكرم ، والشجاعة ، والعواطف الجياشة ، فقلما تخلو منها قصة ، وقد تدعو أحيانًا إلى عكس ما رمى إليه القاص ، فربما جعلتنا نتهم هؤلاء المسرفين في غلوهم بالهستيرة أو الجنون عوضًا من أن نجلّهم ، أو نشفق عليهم .

موقف ألف ليلة وليلة من المرأة :

تعتبر المؤلفة (ص: ٤٨) أن أكبر مساوىء الكتاب ، التي لا تغتفر هي موقفه من المرأة . وفي هذا المنحى يقول الأديب الأستاذ **أحمد حسن الزيات** في دراسته عن ألف ليلة وليلة : إن أسوأ ما سجله ألف ليلة وليلة من ظلم الإنسان ، وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة ، فإن حظها فيه منكود ، وصورتها بشعة . وترى المؤلفة (ص : ٤٩) أنه كان لهذا الكتاب بالذات تأثير عجيب على المرأة في المجتمع الشرقي ، وبخاصة العربي منه ، ومن سوء حظها أن الكتاب شائق جدًا ، يجذب العامة ببساطته وصراحته ، وبما فيه من عجائب

وغرائب ، ووصف فاجر ، وكلام بذيء فاحش يتملق شهواتهم ، ويدغدغ غرائزهم ، ويجذب الخاصة بما فيه من خيال مجنح جامح ، وفن قصصي أصيل ، وبما في طياته من رموز وحكم مستقاة من واقع الحياة . وقد شاع في عصور كان فيها السمر وقص الحكايات أكثر وسائل الترفيه عن النفس شيوعًا .

كانت حكايات الليالي تواكب الطفل منذ تفتحه حتى شيخوخته ، كانت تقصها عليه أمه أو جدته قبل أن ينام ، وهي لا تعي ما ترسم في مخيلة وليدها من صور شنيعة لبنات جنسها ، فإذا كبر الطفل قليلاً سمع هذه الحكايات يتداولها السمار في السهرات ، فإذا خرج إلى المقاهي سمع القصاصين أي ـ الحكواتية ـ يقصونها على جماهيرهم التي لا تشبع من ترددها أبدًا ، وقلما تخلو من الطعن بالمرأة ، فترسخ في ذهن الطفل من وراء الشعور ، ومن كثرة التكرار صورة مخيفة للمرأة .

إذا رآها عجوزًا تمثلت في مخيلته عجائز ألف ليلة وليلة ، اللواتي لا عمل لهن سوى أن يوقدن نار الفتن في كل مكان وجدن فيه . يدخلن البيوت الآمنة المطمئنة بحجة أن الصلاة أدركتهن ، فإذا توضأن وصلين وسبحن ، وأنست بهن ربة البيت ، ووثقت بطيبتهن ، رحن يفسدنها ، ويقدنها إلى الخطيئة . ولا أحب إلى نفوسهن من أن يصلن المنكر بين النساء والرجال ، وما أكثر نماذجهن في حكايات الكتاب .

وإذا رآها كهلة تتمثل في خياله لصةً شريرة ، مخادعة ، كدليلة المحتلة ، وبنتها زينب النصابة ، اللتين وقفتا أمام الخليفة وراحتا حين استدعاهما ، تتباهيان ، وتتباريان في ابتكارهما للحيل ، وقدرتهما على الخداع واللصوصية ، حتى فاقتا أمثالهما من الرجال في هذا المضمار . ولا يسع الخليفة إلا أن يجري لهما راتبًا ليكف أذاهما عن الناس . أو يتصورها الطفل سليطة اللسان ، لئيمة ، مشاكسة لزوجها .

أما المرأة الصبية الجميلة في حكايات ألف ليلة وليلة فهي الخيانة بعينها ، لا ترعى عهدًا ، ولا ذمامًا لزوجها ، أو أبيها ، أو أخيها ، حتى ولا لدينها ، مخلصة فقط لعشيقها ، ترتكب في سبيل الوصول إليه أفظع الجرائم . وتسلك أقذر الطرق ، تجيد السحر وتلجأ إليه لتحقيق أغراضها ، فتمسخ الآدميين من أعدائها كلابًا وقرودًا أو أحجارًا صماء . وقصارى القول : هل ننتظر من كتاب بني على خيانة المرأة ، أن ينصف المرأة ؟ ؟ كذلك فهو ينظر إلى المرأة على أنها : «شر لا بد منه» .

٢ ـ كتاب سيرة الملك سيف بن ذي يزن أصل الكتاب :

تتسم غالبية كتب الأدب الشعبي بأنها كتب ومؤلفات مجهولة المؤلف الأول الأصلي ، وقد يتضافر ـ كما يبدو ـ عدد من المؤلفين لتأليفها ، فأضاف كل منهم شيئًا ينسجم مع الأصل . وتعتبر سيرة الملك سيف بن ذي يزن من الكتب المجهولة المؤلف الأصلي الأول . ويقع ما وصلنا من السيرة في أربعة أجزاء يصل عدد صفحاتها إلى نحو ألف صفحة وأكثر .

يتفق دارسو هذه السيرة على أنها دونت في مصر ـ وفي القاهرة بالذات ـ في أواخر القرن الرابع عشر ، وأوائل القرن الخامس عشر الميلادي ، من دلائل تاريخية وجغرافية ، كذلك فإن اللغة التي كتبت بها السيرة تدل على ذلك العصر ، فقد كتبت بلغة فصحى منمقة مسجعة ، تسف أحيانًا فلا تراعي قواعد اللغة الصحيحة ، وتتخللها العامية المصرية المكنة السائدة في ذلك العصر ، والمطعمة بكثير من الكلمات الأعجمية . ويقال إن الأسطورة حلم جماعي ، بينما الحلم أسطورة ذاتية ، والأسطورة حافلة (واسطة) تصل بين العقل الواعي والعقل اللاواعي أو الباطن . فالأسطورة والحكايات الخرافية حلم الجماعات ، ولذا يمكن القول إن سيرة سيف بن ذي يزن قد بدأت أسطورة يتداولها الشعب ، ثم تنبه لهذه الأسطورة والحكاية الخيالية قاص ذكي ماهر ، فوجدها تصلح نواة لتبنى عليها سيرة . وهكذا فعل هذا المؤلف الأوّلي الأصلي المجهول ، ثم جاء بعده مؤلفون آخرون ، أضافوا إليها ما أضافوا ، حتى غدت وأصبحت تلك السيرة الضخمة . وكان لا بد من إعطاء بطلها اسم شخصية ذات مكانة سامية في التاريخ لتكون هذه السيرة أقرب إلى الواقع ، وأكثر أهمية . وهناك سيرتان للملك سيف بن ذي يزن ، الأولى روتها كتب التاريخ والأدب ، مثل الطبري وابن الأثير وابن هشام ، ونهاية الأرب وغيرها . وهناك السيرة الشعبية المعروفة المتداولة .

ـ سيرة سيف بن ذي يزن وأسطورة أوديب :

تحاول المؤلفة أن تقارن بين سيرة الملك سيف بن ذي يزن

- الخيال والمغالاة في سيرة الملك سيف

إن ما يذهل حقًا في هذه السيرة هو شطحات الخيال الجامحة ، والمغالاة التي لا حدود لها . فأي مخيلة خصبة هذه التي أبدعت وصف جزر الواق الواق ، والبستان المطلسم ، والمعارك الضارية بين الفرسان ، والأعمال الخارقة التي يقوم بها الكهان والسحرة والجان . وأي غلو هذا الذي يصف لنا عملاقًا من بني البشر يبلغ طوله ستين ذراعًا . وفارسًا يقتل في جولة واحدة ستين فارسًا مغوارًا فيرمي رؤوسهم كالأكر ، وكفوفهم كأوراق الشجر ، كما يرد دائمًا في السيرة ، والكهان الذين يطيرون على أسرّتهم فيقطعون في ساعات معدودات ما يقطعه غيرهم في أربع وثلاثين سنة .

- المرأة في السيرة

تصور السيرة المرأة على أحد حالين :

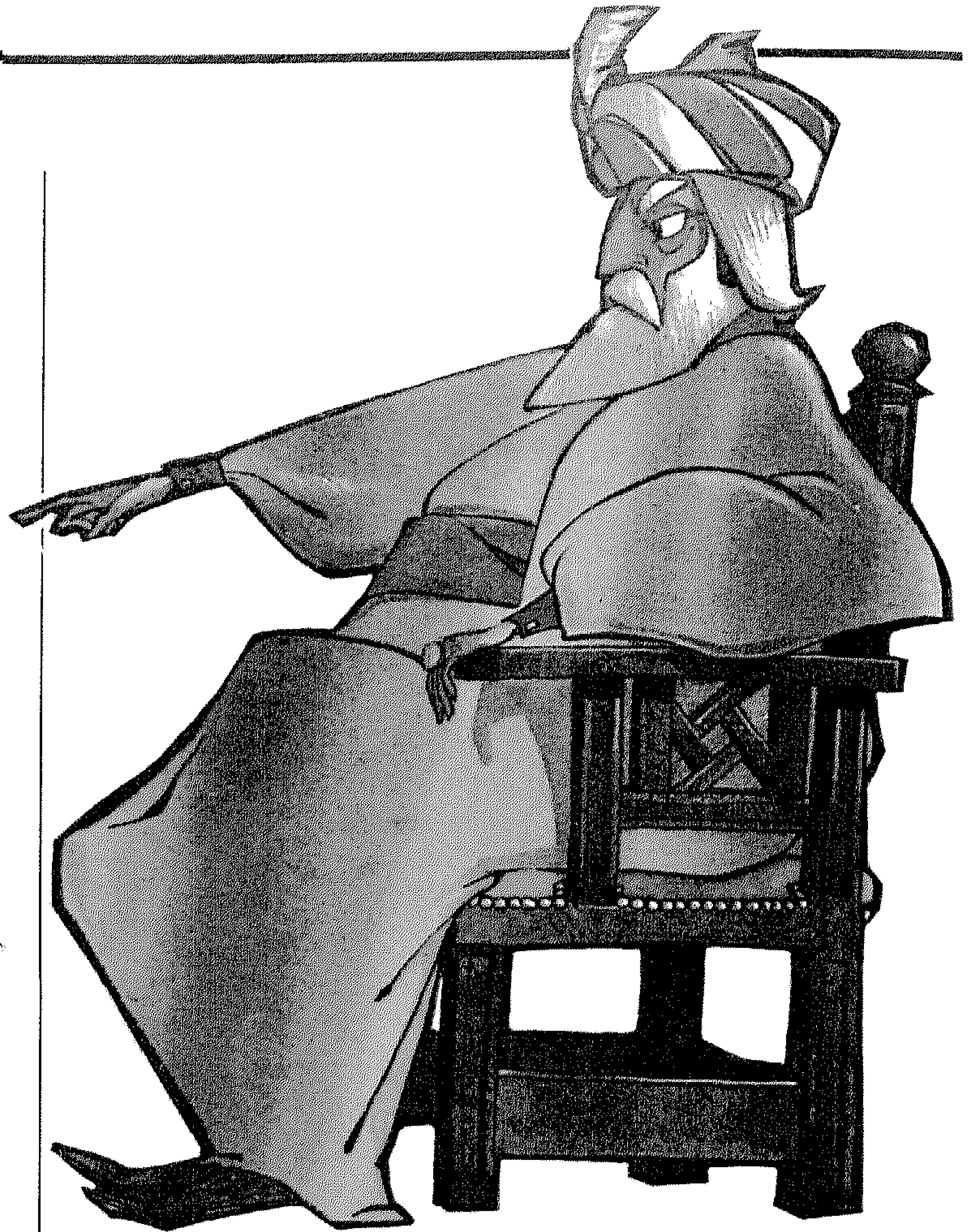
١ - فهي إما امرأة أو ملكة عتيدة ، تجيد الفروسية والطعن والنزال وفنون الحرب وتدبير الملك ، فهي فارسة لا يشق لها غبار .

٢ - وإما كاهنة رهيبة تجيد السحر والحكمة ، فهي عاقلة وساحرة وماكرة ، تستخدم الأعوان ، وتفتح الكنوز ، وتبطل أرصاد السحرة وطلاسمهم .

٣ - أما المرأة العادية فلا دور لها في هذه القصة ، وإن وجدت ، فهي تمر عرضًا دون أن نشعر بها .

ولعل الملاحظة الجديرة بالتسجيل والإشارة هي تماسك السيرة وترابطها في أحداثها وأبطالها ، وتناميها ، حيث نجد - على الرغم من ضخامة السيرة وتشعب أحداثها - ترابطًا مدهشًا بين هذه الأحداث ، وتركيزًا على الشخصيات الرئيسة فنتابع نموها وتطورها الطبيعي من أول السيرة إلى آخرها . كذلك الشخصيات التي تثير الفضول ، وتهيئة الأجواء ، وتصوير الأماكن ، والجزئيات ، حتى لكأنهم يعيشون فيها ويرونها رأي العين ، كما سنرى في وصف حمام بناه كاهن في أربعة أيام .

والدراسة مزودة بقائمتين للمراجع والمصادر الأولى ، خاصة بمراجع دراسة ألف ليلة وليلة ومصادرها ، والثانية خاصة بدراسة كتاب سيرة الملك سيف بن ذي يزن . وقصارى القول فإن الكتاب ، والدراسة التي يحتويها جدير بالقراءة .



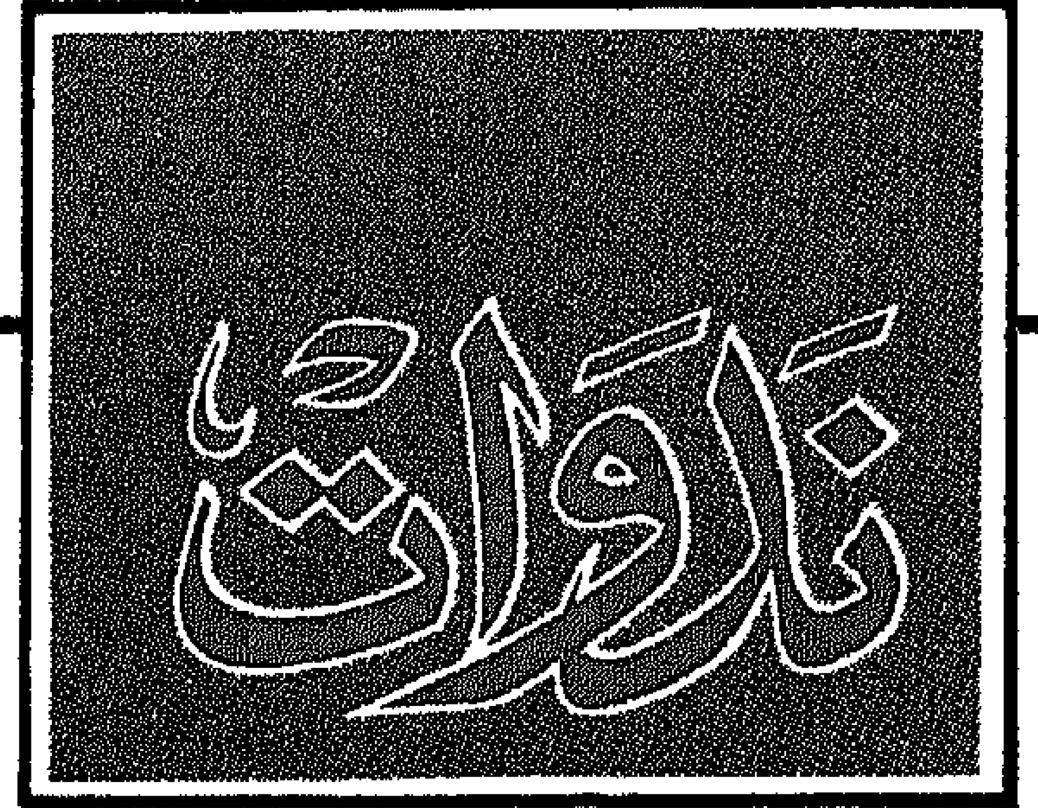
الشعبية العربية وأسطورة أوديب اليونانية المشهورة ، فتجد كثيرًا من معالم التشابه في سياق القصتين ، وفي سلوك بطلي القصتين وسيرتهما ، ولكنها تجد أن اختلافًا واضحًا في نهاية كل من السيرة وأوديب .

الاهتمام المعاصر بالسيرة :

لقد حفل دارسو الأدب الشعبي بالآونة الأخيرة بهذه السيرة ، فأخرجها الأديب **عمر أبو النصر** بأسلوب جديد ، مع المحافظة التامة على الأصل . وأطلق عليها اسم (سيف بن ذي يزن - الملك العربي السوبرمان) ولخصها الأديب **فاروق خورشيد** في جزئين . وقدمت عنها أطروحات للجامعات . وكُتبت قصصًا للأطفال ، وأخرجت في مسلسلات إذاعية . وكُتب عنها دراسات كثيرة في الكتب التي تعنى بالأدب الشعبي .


المأثورات
الشعبية


الصادق محمد سليمان



الموروث الشعبي في العالم العربي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري

المهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة
المملكة العربية السعودية
الجنادرية - أبريل ١٩٨٨م





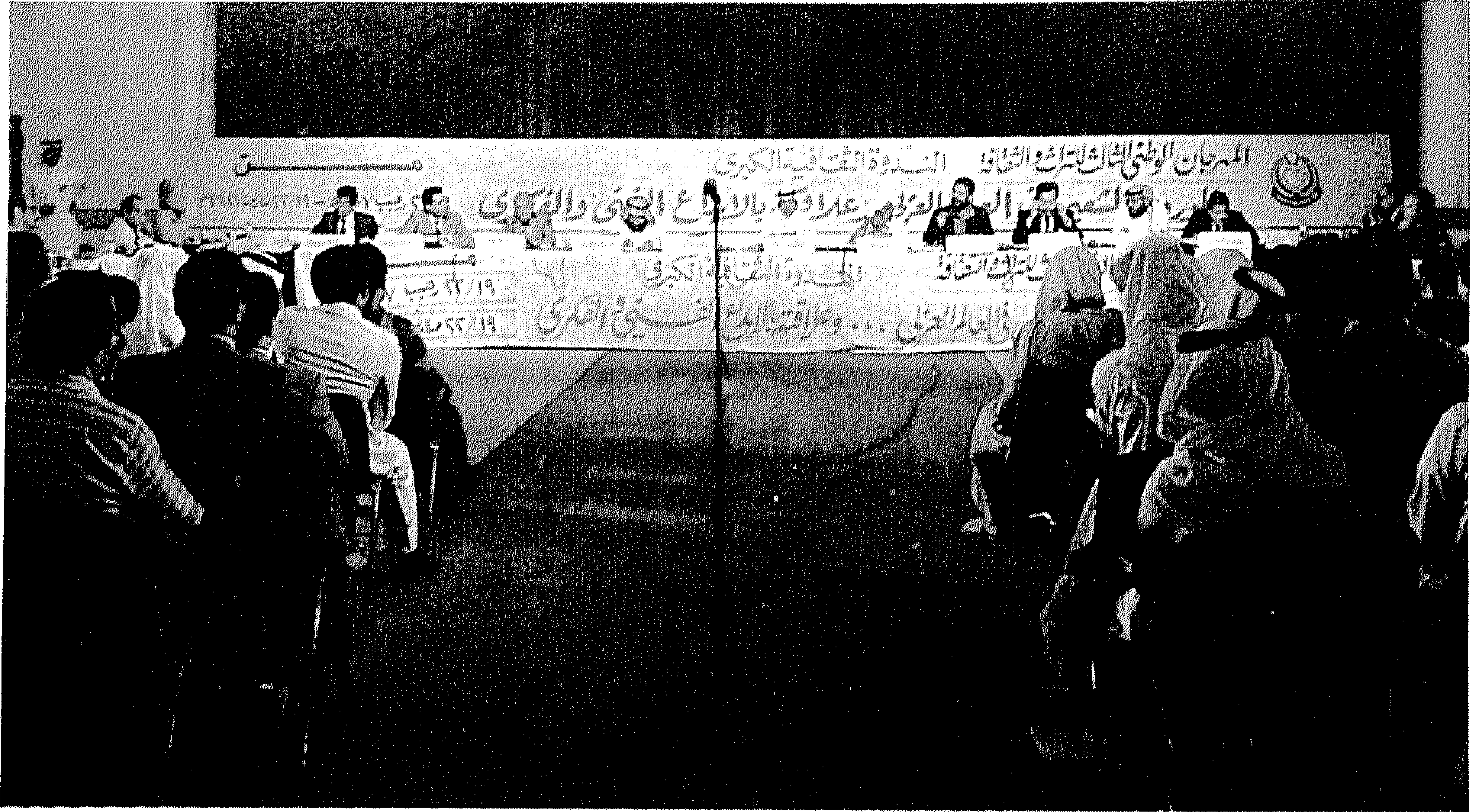
في سنوات قليلة أصبح اسم الجنادرية معروفًا للمثقفين والمهتمين بالثقافة في أرجاء الوطن العربي ، كما ارتبط في أذهان المواطنين بالمملكة العربية السعودية ـ محل إقامته ـ بذكريات الماضي ، والحنين لحياة البساطة التي كانوا يعيشونها . والجنادرية هي البقعة التي تشهد سنويًا المهرجان الوطني للتراث والثقافة الذي تنظمه وتشرف عليه قيادة الحرس الوطني ، ولقد استطاع المهرجان أن يجمع بين أشياء كثيرة ، وملامح لم تتوفر في المهرجانات العربية التي سبقته في التنظيم ، وهي في معظمها مهرجانات سياحية ذات موضوع محدد . فنجح في أن يخرج من هذا القالب السياحي ، وفي الوقت نفسه فإنه استطاع من خلال منهجه الذي حدده أن يربط بين جوانب الثقافة والإبداع المختلفة ، في قالب اتخذ الصفة الأكاديمية ، وبذلك أصبح ذا نتاج فكري يتبادله كل من له اهتمام بالموضوعات التي تطرق في كل عام . وقد استطاع المهرجان أن يثبت توجهات أساسية من خلال الندوات الفكرية ، وأن يجعل من التراث شيئًا له قيمته بعد أن كاد يفقدها بفعل غزو التكنولوجيا وأدواتها للحياة العصرية . فالجنادرية إلى جانب إبداعاته الفكرية له مساهماته العملية التي تتمثل في العروض الحية للحرف الشعبية ، من صناعات وأعمال تتم باستخدام الأدوات التقليدية ، وعرض منتجات هذه الحرف .

اشتمل المهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة هذا العام على ندوة ثقافية كبرى بعنوان : «**الموروث الشعبي في العالم العربي ، وعلاقته بالإبداع الفني والفكري**» وقد خصص هذا العام للفن القصصي (سيرة شعبية ـ رواية ـ قصة قصيرة) كما شملت ليالي المهرجان أمسيات شعرية ، قدم فيها نخبة من الشعراء الشعبيين عروضًا لبعض ألوان الشعر الشعبي مثل الرد أو المحاورة وغيرها ، كما كانت هناك محاضرات عن هذا الموضوع اشترك فيها عدد من المهتمين بمجالات المأثور الشعبي المختلفة . نعود للندوة الثقافية الكبرى التي قلنا إن محورها هذا العام كان الفن القصصي ، وقد قدمت الأوراق التالية فيها :

- **السيرة الشعبية العربية** للأستاذ **فاروق خورشيد** .
- **المؤثرات الشعبية والقومية في الفن القصصي الروائي في السودان** للدكتور **محمد إبراهيم الشوش** .
- **لغة المعيش اليومي في لغة الرواية (دراسة للأصداء الشعبية في رواية الوسمية)** للأستاذ **معجب الزهراني** .
- **البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي** للدكتور **منصور الحازمي** .
- **الفن القصصي في التراث العربي** للدكتور **أحمد كمال زكي** .

وقد جاء في الكلمة التي ألقاها الدكتور **منصور الحازمي** في افتتاح الندوة الثقافية الكبرى : أن الموروث الشعبي وعلاقته بالفن القصصي أول موضوع متخصص تناقشه الندوة يدخل ضمن الموضوع الكبير الذي بدىء به في العام الماضي ، وأن ندوة العام الماضي تعرضت لماهية الموروث وطبيعته ، والفرق بينه وبين التراث على إطلاقه ، ولماذا يتميز الموروث بعلاقة خاصة بالفكر والإبداع دون غيره ؟ وكان هناك الكثير من القضايا التي احتاجت لتوضيح ، في مقدمتها علاقة الموروث بالعقيدة ، وعلاقة الموروث بالفصحى ، وعلاقة الموروث بالتراث ، وعلاقة الموروث بالنزعات القومية المحلية ، وكان الاتفاق في بيان الجنادرية على عدد من الثوابت هي :

١ ـ أن بحث هذا المحور ودراسته يجب ألا يتعارض مع قيمة العقيدة الإسلامية .



٢ ـ أن مناقشته لا بد أن تبتعد كلية عما يسيء إلى اللغة العربية الفصحى .

٣ ـ يجب ألا ينحرف الاهتمام بالموروث الشعبي بحثًا وإبداعًا إلى الفرقة بين الشعب العربي .

٤ ـ بحث هذا المحور يبتعد عن التخصيص الجغرافي ، فالهدف هو الموروث الشعبي في العالم العربي بأجمعه . ومن الثوابت التي أكد عليها بيان العام الماضي ـ كما جاء في خطاب الدكتور **الحازمي** ـ أن المقصود بكلمة «**الشعبي**» هنا هو **ما ورثته الأمة العربية من آداب فصيحة وعامية لها وظيفة جماعية** ، **وفنون متنوعة** مثل العمارة والزخرف والخط والموسيقى والرسم ، **ومن قيم وعادات وتقاليد شعبية تبرز هويتها وتميز شخصيتها** .

وحيث إن المهرجان كان مزدحماً بأنشطة متعددة ليس من المُمكن التعرض لها بالتفصيل ، نكتفي بما أوردناه من إشارة لها . وسيكون محور عرضنا الرئيس هنا هو الأوراق التي قدمت في الندوة الكبرى ، آملين أن نلقي الضوء على الجوانب التي تناولتها هذه الأوراق من خلال موضوع الندوة الرئيس : **الموروث الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري (الفن القصصي)** .

الورقة الأولى

السيرة الشعبية العربية ، وهي مقدمة من الأستاذ **فاروق خورشيد** ، تعرضت الورقة في بدايتها لمصطلح الأدب الشعبي والفولكلور ـ رغم أن المقارنة ليست واردة ، إذ أن الأدب الشعبي عنصر من عناصر الفولكلور ـ ثم تعرضت إلى الفرق بين ما أسماه الأستاذ **خورشيد** «الأدب الفردي» و «الأدب الشعبي» الذي يعبر عن الذات الجمعية . والواقع أن مصطلح الأدب الفردي مصطلح غير مناسب ، وكان الأسلم أن تكون المقارنة بين الأدب المكتوب والأدب الشفاهي . ويرى الأستاذ **خورشيد** أن السير الشعبية تعتبر من أبرز عناصر الأدب الشعبي وأكثرها تكاملاً .



تتحدث النقطة الرابعة في الورقة عن صعوبة البحث لمؤلف فردي للنص الشعبي ، وذلك بسبب التراكمات من الإضافات والتحويرات التي تحدث للنص الشعبي ، لذلك فإن رواة السير الشعبية والأدب الشعبي الذين يحترفون هذا الفن عمومًا يعتبر كل منهم نسخة مستقلة للنص الذي يرويه .

ويتناول الأستاذ خورشيد عملية التأليف التي صاحبت سيرة عنترة بن شداد فيقول : إن التقليد العربي في نسبة القول إلى قائله مطبق كما في كتب الأخبار والأنساب والأدب ، وإن كان هناك تقليد آخر داخل التقليد الأول وهو عملية الانتحال - أي انتحال القول ونسبته إلى ثقه ، رغم أنه خبر أو قول أو نص شعري موضوع - فالمسألة تتم بلا حرج علمي ، والتأليف هنا أصيل ، ثم يشير إلى أنه توجد ثلاث مستويات لمصادر المعلومات هي : **المؤلف ، وممثلو الرقابة السياسية ، ثم الراوي** ، وأصحاب الرقابة السياسية هم ممثلو السلطة ، وواضعو المادة التاريخية التي أدخلت على السيرة لتخدم عصر تدوينها كما يقول ، حيث تستغل السيرة لتثبيت أو توصيل عناصر أيدلوجية في العصر الذي دونت فيه ، كما هو الحال في سيرة الظاهر بيبرس ، حيث اشتملت على وجهة النظر الرسمية للدولة الخديوية تجاه ثورة عرابي الوطنية .

يرى الأستاذ **خورشيد** أن الدعوة لتحقيق النص الشعبي تحقيقًا علميًا - كما جرت العادة في النصوص التراثية - غير منطقية ، وغير علمية ، ويرى أن السير الشعبية العربية المعروفة مثل سيرة عنترة وأبي زيد الهلالي وغيرهما سير نثرية تأخذ الطابع الروائي ، ويتناول الأستاذ **خورشيد** البعد السياسي للسيرة ، ويرى أنه ضروري لانتشارها على نطاق واسع ، وأن هذا البعد يأخذ اتجاهين أحدهما قومي والآخر ديني ، وأن امتزاج هذين البعدين يؤدي إلى ذيوعها في مساحة جغرافية واسعة . ثم يتعرض للفرق بين السيرة والملحمة ، فيرى أن الملحمة عمل شعري ، في حين أن السيرة عمل نثري ، والملحمة عمل قومي ، لكن يغيب فيها عنصر العقيدة ، بينما هو في السيرة شديد الحضور ، ولم يوضح لنا الأستاذ **خورشيد** أي الملاحم يقصد ، هل هي ملاحم الإغريق ، أم ملاحم أخرى ، ويرى أن التحول الذي تم في الفكر الإنساني وانتقاله من مرحلة الأسطورة إلى مرحلة التعبير الملحمي لم يشمل الأدب العربي . وأن السيرة الشعبية العربية كفن قولي ظهرت استجابةً لوجود شكل إسلامي للتعبير الأدبي ليبعده عن مظانّ الارتباط بالأشكال الأدبية المنحدرة من الأسطورة الوثنية القديمة ، والسيرة الشعبية - في رأيه - هي عطاء مرحلة الإبداع في دنيا الرواية العربية ذات الطابع الخاص الذي حددته الرؤية الإسلامية ، وإن هذه المرحلة سبقتها مرحلتان مهدتا لها ، وهما : **مرحلة التجميع** ، حيث عكف رواة حافظون على تجميع ما لديهم من حكايات وأخبار تمس الحياة العربية ، مثل حياة الملوك والأبطال والحروب وحكايات الأمم السالفة ، ثم تلت ذلك **مرحلة التأليف** ، ويقصد به الجمع والترجمة والصياغة ولا يقصد به عملية الإبداع ذاتها . وإن ما عرف عن أصحاب المرحلة الأولى تم عن طريق أصحاب المرحلة الثانية الذين قدموا أعمال المرحلة الأولى تقديمًا يتوافق مع متطلبات عصرهم ، مثل تقديم **ابن هشام للسيرة النبوية لابن اسحق** . ويقوم جهد التأليف على التصنيف والتبويب ثم إعادة الصياغة ، وقد أدى كل ذلك لإثراء الخيال العربي الإسلامي ، وخرج به عن النسق المألوف إلى إبداع خاص به يقوم على الخلفية العريضة من الموروث والقصص الشعبي الإخباري والتاريخي ، وعلى تصور إسلامي واضح لشخصية البطل في السيرة .

الورقة الثانية :

الورقة الثانية قدمها الدكتور **محمد إبراهيم الشوش** بعنوان : «**المؤثرات الشعبية والقومية في الفن القصصي الروائي في السودان**» حيث بدأ بتحديد منابع العمل الفني الإبداعي وهي :

١ - المؤثرات الثقافية الخارجية .
٢ - الموروثات القومية والشعبية ، والبيئية .
٣ - الملكة الإبداعية القادرة على هضم هذه المؤثرات والموروثات .

ويرى الدكتور **الشوش** أن تأثير هذه المنابع يختلف باختلاف الكتّاب ونوع العمل واختلاف العصور ، وأن العمل الكامل الناضج هو الذي تنصهر فيه كل هذه المؤثرات ، وغير الناضج هو الذي يفضح ويكشف وجه أحد هذه المنابع بصورة سافرة وغير مهضومة . ثم يتناول بالتحليل اتجاهات مؤلفي الرواية العربية الحديثة ، والمؤثرات التي وجهت أعمالهم ، أمثال مارون النقاش ، وجرجي زيدان والمنفلوطي وأحمد هيكل الذي برز عنده المؤثر القومي .

ثم تتناول الورقة الاتجاه القومي للأدب في السودان ، موضحة أن عزلة السودان في الفترات التاريخية المتقدمة ، ساعدت في غياب المؤثر الثقافي الخارجي ، وبروز المؤثر المحلي كعنصر أساسي . وقد

رسـخ هذا الاتجاه معهد التربية المعروف بـ (**بخت الرضا**) وهي منطقة ريفية ، وقد خرج من هذا المعهد أعلام الأدب السوداني ، وعن طريقه ومجلة **الصبيان** ـ وهي مجلة للأطفال ـ تشربت أجيال عديـدة بالثقافة المحلية ، كما برزت ملامح ذلك الاتجاه القومي في السـودان في شعـر الغنـاء والدوبيت والمدائح والشعر الشعبي في البوادي والقرى ، وكذلك في أعمال شعراء الفصحى في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن .

وحـول نشأة الفن القصصي الروائي في السودان يرى الدكتور الشـوش أنه نشأ وتطور خارج التيار المحلي ، فهو بحكم احتياجه لمنابر مدنية عصرية كالطباعة والصحافة والإذاعة ، وبحكم ارتباطه بنماذج من خارج نطاق الأدب الموروث ، نشأ في المدينة نبتًا غريبًا يتـطلع إلى نمـاذج من خارج الحدود . وبعد انفتاح السودان على العالم العربي ـ بعد الحرب العالمية الثانية ـ واتساع مجال النشر والاتصال كالسينما والروايات المترجمة ، جرفت التيارات الثقافية الفن القصصي الذي لم ترسـخ جذوره في الأرض السـودانيـة ، فاصطبغ بلونها ، وبعد بذلك عن الحياة السودانية .

الارتباط بالقرية :

يخصص الدكتور **الشوش** الجزء الثاني من الورقة للحديث عن موضوع الارتباط بالقرية ، ويتعرض لأعمال الأديب **الطيب صالح** كخير مثال على ذلك فيقول : «الطيب صالح كان قرويًا ، ولكنه ليس ككل القرويين الذين تسلخ المدينة جلودهم وعقولهم ، فرغم استيعابه لثقافة مخالفة حتى لثقافة حواضر وطنه ، إلا أن القرية بكل ما فيها ظلت في (ذهنـه) وهـذا ما جعل صورة القرية بكل تفاصيلها تبدو واضحة في كل أعماله : الحكايات ، الأساطير ، جلسات عجائزها ، مكر أهلها ، أفراحها ، أحزانها ، وعادات الزواج ، الختان ..إلخ مما تذخر به الحياة القروية . وإضافة إلى ذلك نجد كل عناصر المأثور الشعبي الأخرى مثل الشعر الشعبي ، الأغاني ، الطب الشعبي ، العادات ، الطقوس ، الممارسات إلخ» وقد أفلح الدكتور **الشوش** في أن يطرح لنا من خلال ورقته مدى تأثر الفن القصصي الروائي في السودان بالمأثور الشعبي ، والمراحل التي مر بها ، والأعمال التي جسدت ذلك .

الورقة الثالثة :

وهي بعنوان : **البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي** ، وقدمها الدكتور **منصور الحازمي** ، متناولاً فيها قصة لأحد الرواد من كتاب القصة السعوديين وهو **أحمد السباعي** ، والبيئة التي يتحدث عنها الدكتور **الحازمي** بيئة تشمل كل ما يتعلق بالإنسان من مأكل ومشرب وعلاقات اجتماعية ، وباختصار : كل البيئة الاجتماعية .

وتصـويـر البيئـة المحليـة هو تصـوير الواقع المعاش كما يراه الكاتب ، ويحاول أن يسجل تفاصيله ، ومن خلال هذه التفاصيل نلمس عنـاصر الأدب الشعبي من طرائق لحيـاة الناس وعاداتهم وملبسهم ولغتهم وما إليه .

ويـرى الدكتـور **الحازمي** أن **السباعي** يعتبر فتحًا في القصة المحلية في السعودية ، ويتساءل عن كيفية توظيفه للبيئة المحلية ، هل وظفهـا كما فعل جرجي زيدان وغيره من كتاب الراوية التاريخية ، وطريقتهم في حشو الفصول بمظاهر العادات والتقاليد ومظاهر الحياة الأخرى التي لا علاقة لها بالحادثة أو الشخصية كما يقول ، أم أنه وظفها على طريقة نجيب محفوظ وباكثير وغيرهم حيث تنكشف البيئة تدريجيًا مع تطور الحدث والشخصية ؟ ويجيب على ذلك بإيراد ثلاث ملاحظات نلمس من خلالها أسلوب **السباعي** في توظيفه للبيئة . وهي أن بيئة **السباعي** في قصصه هي بيئة طفولته وصباه ، ومعرفته بها معرفة شخصية مباشرة ، وليست معرفة نظرية يستعين فيها الكاتب بالوثائق والكتب ، ومن ثم فإنه يعتمد على ذاكرته في الاسترجاع .

والمـلاحـظة الثانية أن الرواية ـ بحكم اتساع رقعتها الزمانية والمكانية ـ هي الأكثر تمثلاً للبيئة من غيرها من الأشكال القصصية الأخرى ، لذلك فإن توظيف البيئة يتأثر بطبيعة النوع القصصي .

والملاحظة الثالثة التي أوردها الدكتور **الحازمي** هي أن توظيف البيئـة يعتمـد على مفهوم الفن القصصي لدى الكاتب ، وعلى مدى إدراكه للحدود التي تفصل بين عالم الإبداع وعالم الحقيقة .

وتـؤكد الورقة على أن **السباعي** في محاولته الأولى استطاع أن يدخل إلى القصة السعودية شيئًا من الألوان المحلية التي لم تكن معـروفـة من قبل في المحاولات الأخرى ، ونلمس من خلال عرض الدكتـور **الحازمي** أن **السباعي** استخدم الشعر الشعبي ، وقدم صورًا شعبيـة للحياة ، اشتملت على ما يقوله الناس بلهجتهم من نكـات وعبـارات ، كمـا أن شخصيات قصصه أبرزت شخصيات ومؤسسات لها دورها في الحياة الشعبية والاجتماعية بصفة عامة في



ذلك الوقت ، مثل الجدة التي تحكي الحكايات لأحفادها ، والكتّاب كمؤسسة تربوية تقليدية ، وأسلوب التربية فيه ، أما عن عناصر المأثور الشعبي - إضافة إلى التي ذكرها من شعر شعبي ومعتقدات وعادات وتقاليد فإنه أشار إلى الحكايات والقصص المليئة بالخرافات والمعتقدات - التي تقوم الجدة بقصها . كما اشتملت قصص السباعي على صور نادرة عن الحياة المكية في عهده اختفى معظمها الآن ، مثل مواقع الأماكن والمؤسسات التقليدية التي كان لها دور في الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت .

الورقة الرابعة :

وكانت بعنوان «**لغة المعيش في لغة الرواية**» قدمها الأستاذ **معجب الزهراني** ، الذي تناول - من خلال قراءة نقدية لرواية سعودية بعنوان «**الوسمية**» مؤلفها من الكتاب السعوديين الشبان - تناول ظاهرة استخدام لغة غير الفصحى في كتابة الرواية ، وسماها بلغة المعيش ، وحاول من خلال ذلك أن يبرز ما تختزنه الثقافة الشعبية من أشكال وأساليب لغوية إنشائية ، كما حاول كشف الترابط بين تجربة الكتابة الحديثة عند مؤلف الرواية ، وتلك التحولات التي طرأت على علاقات «المعيش» ، وكذا على اللغة والثقافة في المملكة العربية السعودية .

يشير الأستاذ **الزهراني** إلى أهمية إعادة الباحثين النظر في التميز بين لغة المعيش اليومي وبين لغة الكتابة العربية الفصحى ، ويرى أن هذا التمييز الذي كثيرًا ما يأخذ شكل التقابل أو التضاد والتنافر بين لغتين وثقافتين لا تسنده النظرة العلمية أو النظرية اللغوية ، بقدر ما تبرره المواقع والمواقف الأيديولوجية ، ذلك أن كل المقاربات التي تنطلق من مثل هذه الرؤية تنسى أو تتناسى أن العلاقات بين لغة المعيش ولغة الكتابة الفصيحة هي علاقة بين مستويين لغويين ثقافيين لا ينقطع التفاعل بينهما ، كما تنسى هذه المقاربات أن التفاعل والتأثير المتبادل بينهما هو مصدر تعددية وثروة لغوية غير محدودة ، وأن انتشار التعليم ووسائل الاتصال من العوامل الدافعة إلى مزيد من التقارب بينهما .

ويرى الأستاذ **الزهراني** أن اللهجات العامية الموجودة في الجزيرة العربية - على كثرتها - في جوهرها فصيحة ، وتقترب كثيرًا حين تكتب بالفصيح ، وعليه فإنه لا معنى مطلقًا لاعتبارها تمثل خطرًا مهددًا للفصحى ، بل أنها تدعم وتثري وتغني الفصيح من داخل الحقل اللغوي العربي ، وتجعل من اللغة العربية لغة قادرة على مجابهة اللغات الأجنبية المدعومة بأنساق ثقافية حضارية تقنية كبيرة وقادرة على تهديد اللغات الأخرى ومن بينها اللغة العربية .

الورقة الخامسة :

وهي بعنوان «**الفن القصصي في التراث العربي**» ومقدمة من الدكتور **أحمد كمال زكي** الذي قسم فيها القصص إلى المجموعات والأنواع التالية :

١ - الحكايات التي تزخر بالأعمال البطولية وسجل قدرًا منها في أخبار اليمن **عبيد بن شرية** ، ويسمى هذا النوع عند الغربيين (Saga) ومنها أيام العرب التي كانت تحكى في مجالس السمر .

٢ - حكايات الخوارق ، وتقتصر على شخصيات بعينها ربما كانوا في الأصل من سلالة الملوك المؤلهين ، وبأسماء بعضهم سميت أصنام كيعوق ويغوث ونسر ، إلخ . ويقول الدكتور **زكي** : إن تلك الحكايات بهذا الصنف من الأبطال هي قطع متطورة عن الأساطير ، تسلل كثير منها إلى أيام العرب حتى حجبها الإسلام ، وظلت عالقة بالوجدان الشعبي .

٣ - الفابولات «الخرافات» التي يزجى بعضها في الأمثال ، وبعضها في إطار الوعظ ، وهي تدور حول الحيوانات .

٤ - الوقائع الحربية أو المغامرات التي شكلت أيام العرب ، وهي من هذه الزاوية تشبه ملاحم الإغريق . والدليل على ذلك أن اصطلاح «**يوم**» نظير مناسب على وجه التقريب لاصطلاح **ملحمة** ، لأن المدلول واحد كما يقول ، وكذلك من حيث اشتراكهما في موضوع واحد لم يقتصر على المعركة فحسب ، بل تعداه للحياة اليومية . وفي العصر الإسلامي يتحول الاصطلاح

إلى (مغازٍ) وهي وقائع غزوات الرسول ﷺ وأخباره ومن سبقوه من الأنبياء .

٥ ـ قصص الرحلات ، ويصفه الدكتور **زكي** بأنه أكثر إثارة وتنوعًا ، ويرى أنه أهم ما أبدعه العربي الجاهلي ، ثم ما لبث أن تطور في العصور الإسلامية ، ومن أشهر رحلات العصر الجاهلي تنقلات القبائل كالأزد وقريش وقضاعة .

وفي المصادر الدينية رحلات هامة وعظيمة ، ومنها رحلة نوح عليه السلام التي ارتبطت بالطوفان ، ويرى أن هناك تعديلات كثيرة أدخلت عليها حيث تظهر فيها الأساطير والخرافات .

ويشير الدكتور **زكي** إلى أن القصص الجاهلي الذي يصعب تصنيفه في الطور الإسلامي لحياة العرب استمر ، وأن القصص الجاهلي والإسلامي رغم خلوهما من الصياغة الأسرة المحكمة ، إلا أنهما كانا يفيان بالأغراض الجماهيرية . ويورد الدكتور **زكي** نقطة هامة ، وهي أن بعض مفكري الإسلام رفضوا مثل هذه القصص ـ ومنهم الجاحظ ـ ولكن مع ذلك عنوا به باعتباره يحوى عادات وطقوسًا ومعلومات تعتبر من الأمور الأساسية لثقافة الأديب .

أما المغازي ـ وهي الشكل الثاني الذي اتخذته الأيام في الإسلام ، والتي يفترض أن تحتوي على الحقائق التاريخية فقط ـ فقد تصدى لها قصاصو العامة فأقحموا فيها روايات أسطورية وحكايات ، وخوارق ، وما إلى ذلك من الصور التي تستهوي العامة .

أما الشكل الثالث فهو السير الشعبية ، التي ربما كانت بدايتها مطلع القرن الثالث عندما شرع الأصمعي في تدوين ما جمع من أخبار عنترة ، والسير الشعبية حتى المتأخرة فيها الوجه الآخر للأيام من ناحية الصياغة وطريقة البناء واستعارة الوجوه المقدسة والخرافية الخارقة من التاريخ الأسطوري السحيق .

وتنتهي الورقة بدعوة الكاتب إلى العودة إلى تراثنا القصصي موضحًا أننا إذا لم نستطع جمعه وترتيبه وتنسيقه وعمل الفهارس له فليس أقل من أن نقراه مبعثرًا بوعي أكبر ثم توظيفه فيما بعد .

التوصيات :

وقد توصلت الندوة إلى التوصيات التالية :

أولاً : تأكيد أهمية الأهداف والتوصيات التي حددها بيان الندوة في العام الماضي ، وحث الجهات المختصة على تعميم هذه التوصيات ووضعها موضع التنفيذ .

ثانيًا : التنويه بوحدة أصل المأثورات الشعبية في الوطن العربي ، وحث الباحثين والكتاب على إبراز هذه الوحدة بدراسة أوجه الشبه القائمة بين مختلف مظاهر هذه الموروثات الشعبية .

ثالثًا : دراسة علاقة المأثور الشعبي العربي بالموروثات الشعبية في مختلف انحاء العالم ، وإبراز دور المأثور الشعبي العربي باعتباره حلقة من حلقات الوصل المهمة في الموروث الشعبي العالمي .

رابعًا : دراسة المأثور الشعبي ، وعلاقته بالإبداع الفني والفكري دراسة منهجية تؤدي إلى تأصيل ثقافتنا العربية المعاصرة .

خامسًا : العمل على جمع مادة المأثورات الشعبية وتيسيرها للمبدعين والناشئة لما فيها من قيم أصيلة .

سادسًا : الفن القصصي فن عربي أصيل ، لذا فإن استيحاء المبدعين العرب لاشكاله المأثورة يفتح أمامهم آفاقًا جديدة في الإبداع القصصي تتجاوز الأشياء الغريبة عن واقعنا وثقافتنا .

سابعًا : المحلية في القصة هي خطوة أولى في طريق العالمية ، ولن يتأتى للقصة العربية أن تحقق هذا الهدف ما لم تنبع من البيئة التي تكسبها الصدق الإنساني .

ثامنًا : أن الفن القصصي يقوم في أساسه على مخاطبة الجمهور مما يدعو إلى حث المبدعين المعاصرين على الاهتمام بقضية التوصيل واعطائها العناية التي تستحق .

تاسعًا : لا تزال الحاجة قائمة إلى بحث أثر الفن القصصي العربي في الآداب الأخرى شرقية وغربية ، ويتمنى المنتدون أن تقوم الجامعات ومراكز البحوث بهذه المهمة .

عاشرًا : اتفق المنتدون على أن تكون الحلقة الثالثة في موضوع الندوة الكبرى للعام القادم عن المسرح من حيث صلته بمحور الندوة وهو الموروث الشعبي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري .

حادي عشر : يوصي المنتدون بأن يتولى مدير الندوة الدكتور **منصور الحازمي** رفع برقية شكر إلى خادم الحرمين الشريفين على الحفاوة والتكريم اللذين لقيهما الجميع وعلى المناخ الملائم للحوار الفكري المسؤول ، وبرقية أخرى إلى صاحب السمو الملكي الأمير عبد الله بن عبد العزيز ولي العهد ونائب رئيس مجلس الوزراء ورئيس الحرس الوطني لرعايته نشاطات هذا المهرجان ، وللاهتمام الذي أولاه للمفكرين والمثقفين الضيوف ، وبرقية أخرى إلى صاحب السمو الملكي الأمير **بدر بن عبد العزيز** نائب رئيس الحرس الوطني ورئيس اللجنة العليا للمهرجان على متابعته المستمرة لسير أعمال هذه الندوة أسوة بغيرها من نشاطات المهرجان الأخرى .. وبالله التوفيق .




مُتابعات

نشاط المركز العلمي



دورات تدريبية



عقدت في الفترة من ٢ ـ ٧ أبريل ١٩٨٨ دورة التكشيف والاستخلاص لمصادر المعلومات والتي نظمها مركز التراث الشعبي للعاملين به في مجال التوثيق والفهرسة وقد شارك من خارج المركز متدربون عن الديوان الاميري ، التوثيق التربوي ، دار الكتب القطرية ، وقد اشتمل برنامج الدورة على عدد من الموضوعات مثل مصادر المعلومات والتحليل الموضوعي والكشافات ، المكانز إلخ .

بحوث



* وصل في مارس الماضي الدكتور علي جهاد راسي الأستاذ بقسم الموسيقى ، جامعه لوس انجلوس بكاليفورنيا ، وذلك لبداية العمل في مشروع جمع التراث الموسيقي بدولة قطر ، وهو ضمن مشروعات المركز لهذا العام (١٩٨٨) ، وقد قام خلال شهر مارس بعمل مكثف مع الفرق الفنية بمدينة الدوحة وأجرى عددًا من التسجيلات والمقابلات ، وبعد المسح الأولي لفنون هذه الفرق استقر الرأي أن يتم التركيز على فن الطمبورة ودراسة هذا الفن دراسة دقيقة ، هذا وقد واصل الدكتور جهاد راسي عمله وسافر لتكملة هذا العمل في دولة الامارات العربية المتحدة وسلطنة عُمان في شهر يونيو الماضي . هذا وتستغرق زيارة الدكتور راسي للمركز ثلاثة شهور .

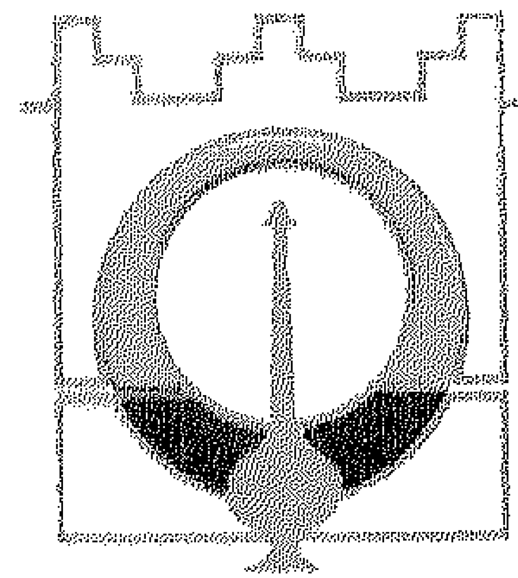
* بدعوة من مركز التراث الشعبي لمدة ثلاثة أسابيع وصل في مارس الماضي الدكتور عصام الملاح من قسم الموسيقى ـ جامعة ميونخ بألمانيا الاتحادية ، للقيام بدراسات في مجال اشكالية التدوين الموسيقي لدى العرب والموسيقى الخليجية ، وقد قام بتسجيل المواد الموسيقية من الفرق الفنية بالدوحة لدراستها .

* يتواصل العمل في مشروع جمع الحكاية الشعبية بدولة الامارات العربية المتحدة ، والذي بدأ في فبراير الماضي ، وقد قامت الأستاذة آمنة راشد الحمدان رئيس قسم البحوث بزيارة لدولة الامارت لمتابعة العمل في هذا المشروع الذي يقوم بالعمل فيه جامعين من أبناء دولة الامارت العربية .









زوّار المركز

قامت لجنـة الخبراء المكونة من سعادة الشيخ عيسى بن راشد وكيـل وزارة الاعـلام بدولة البحـرين ، وسعـادة الأستـاذ محمد عبدالرحمن الخليفي وكيـل وزارة الاعـلام بدولة قطر ، وسعـادة الأستاذ علي بن أحمد الأنصاري وكيل وزارة الاعلام للشئون المالية بسلطنة عُمان ، بزيارة تفقدية لمركز التراث الشعبي للوقوف على سير العمـل فيـه واجتمعت بالأستـاذ عبدالرحمن المناعي المدير العام للمركز ، والجدير بالذكر أن هذه اللجنة انبثقت عن اجتماع أصحاب المعالي وزراء الأعلام للدول الخليجية الذي انعقد بالبحرين العام الماضي .

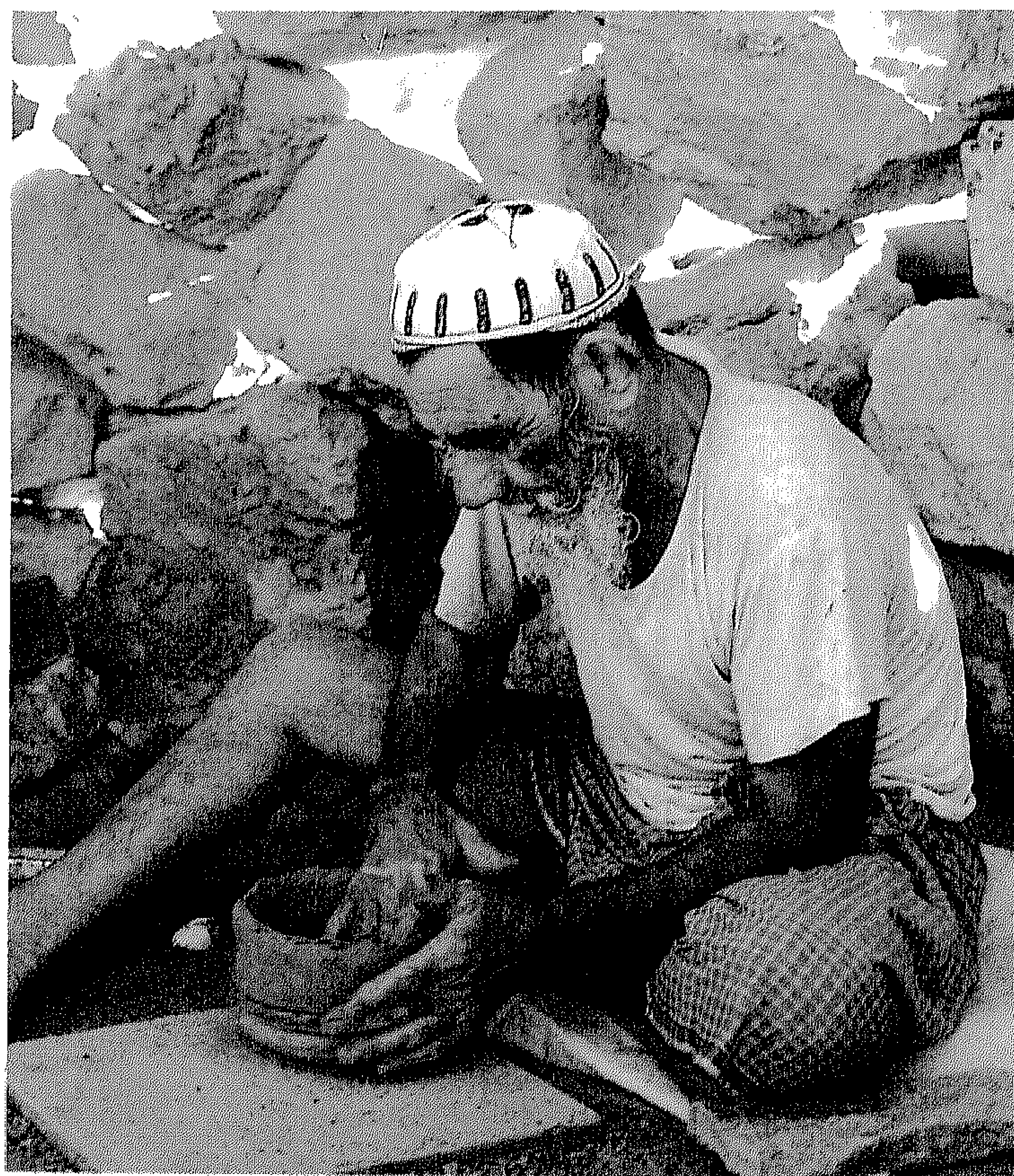



مادة مُصوّرة

من الصناعات الشعبية الخليجية

صناعة الفخار

تصوير شوقي عثمان
صالح غريب
مركز التراث الشعبي.

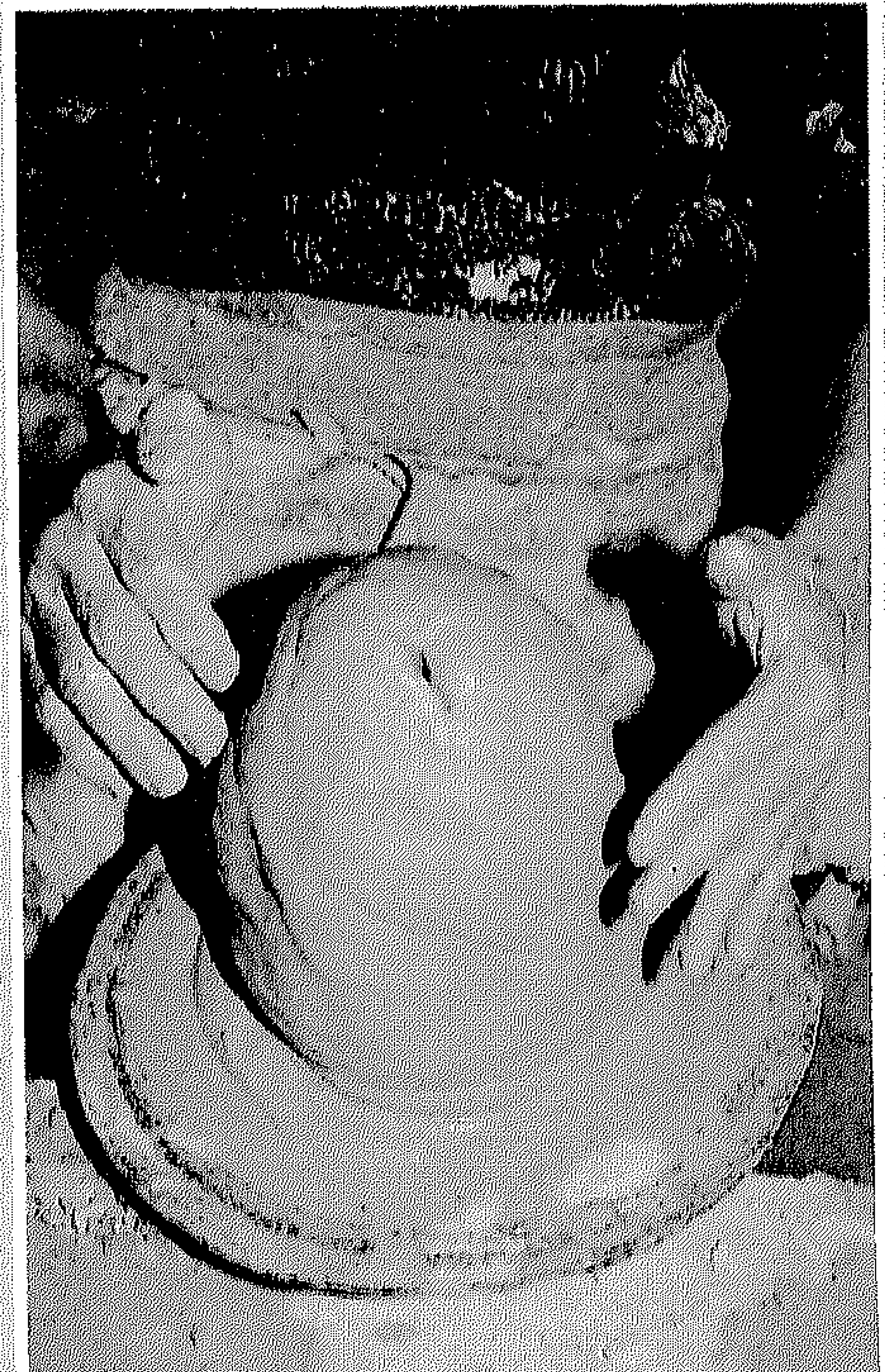


فخاري يصنع الأواني بواسطة «الطريقة القديمة»





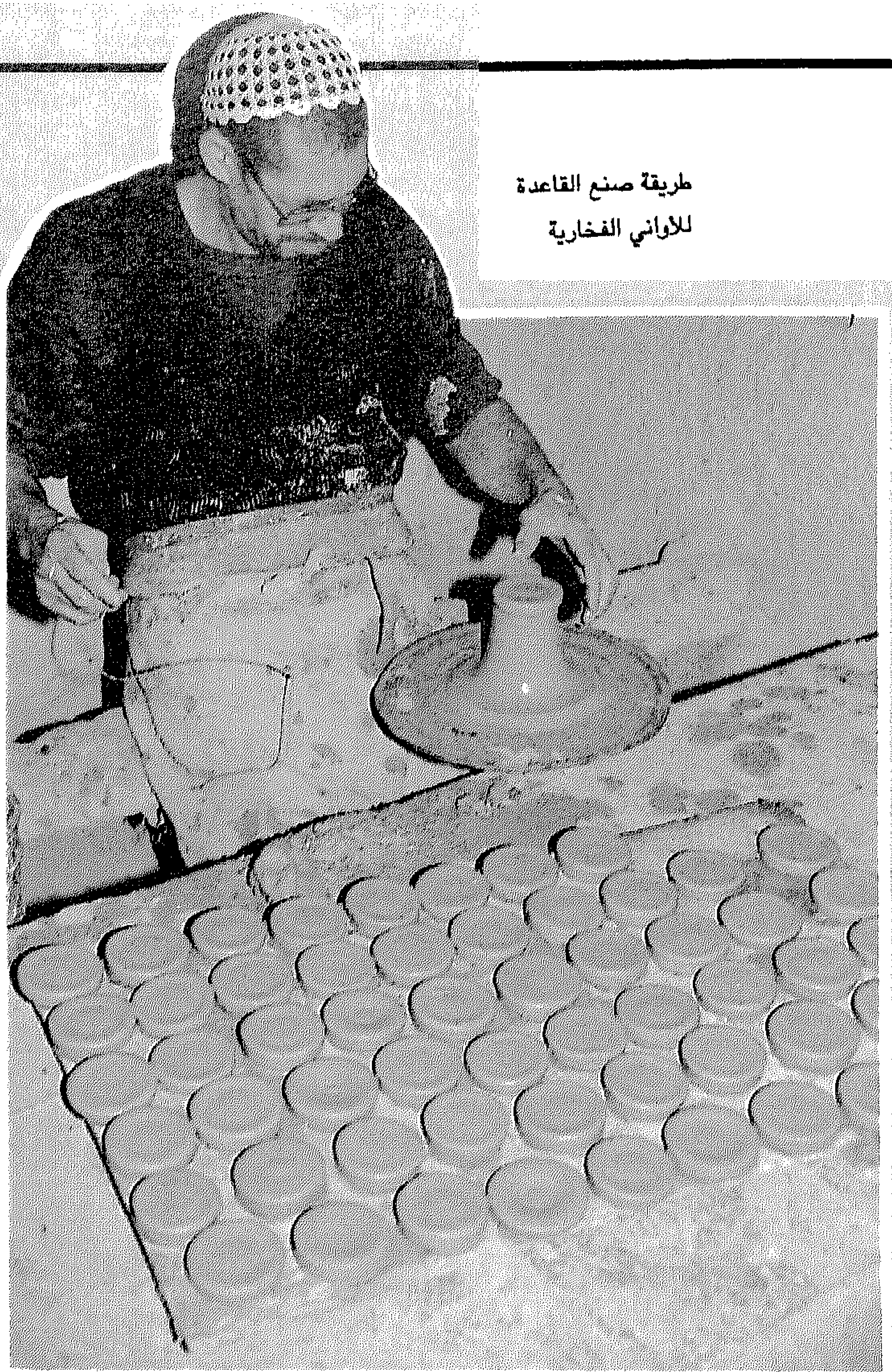
عملية إعداد وتحضير الطين قبل التخمير



ترتيب الطين على رأس
الدولاب قبل الصنع



دولاب يدوي
لصناعة الفخار

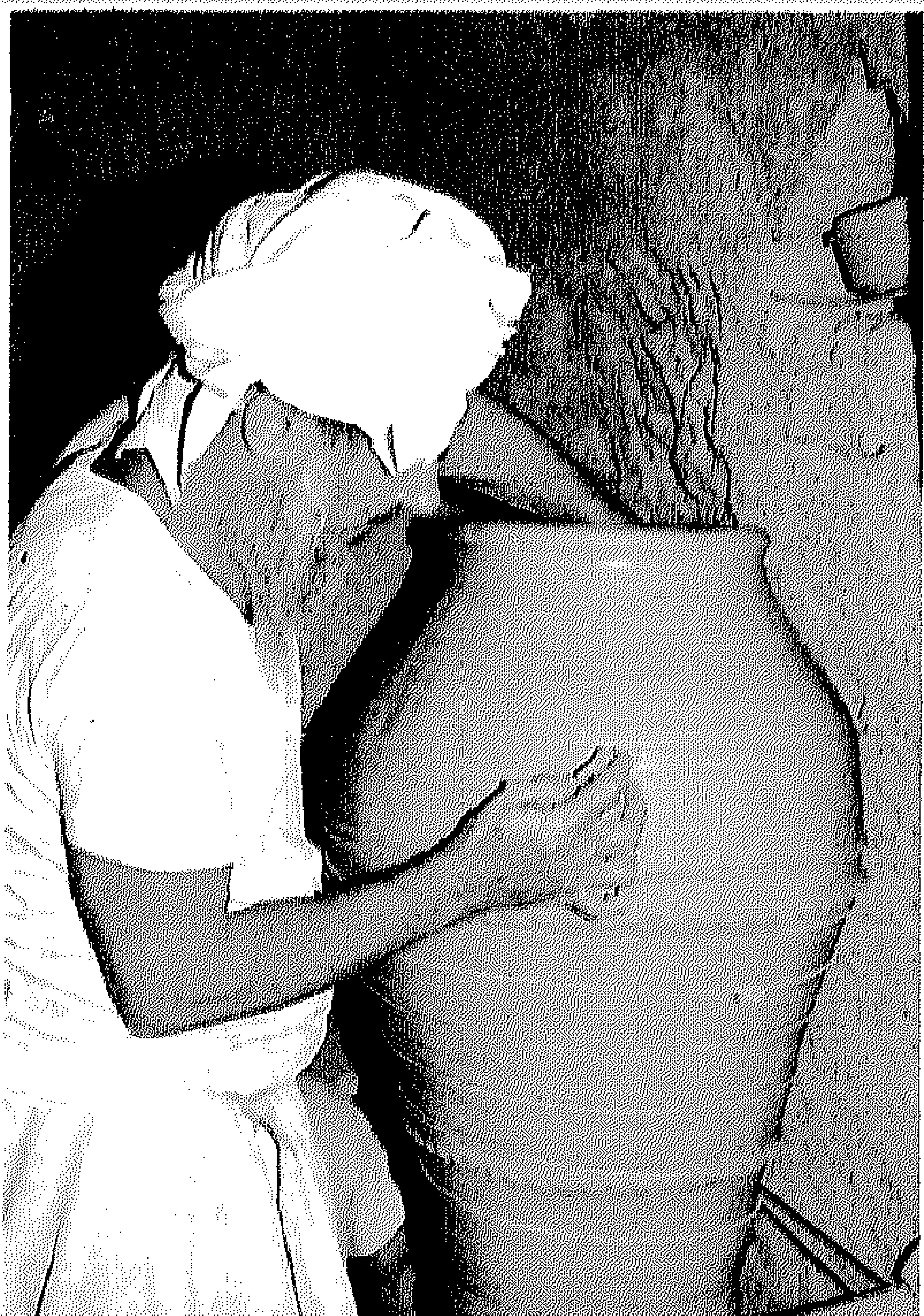


طريقة صنع القاعدة
للأواني الفخارية



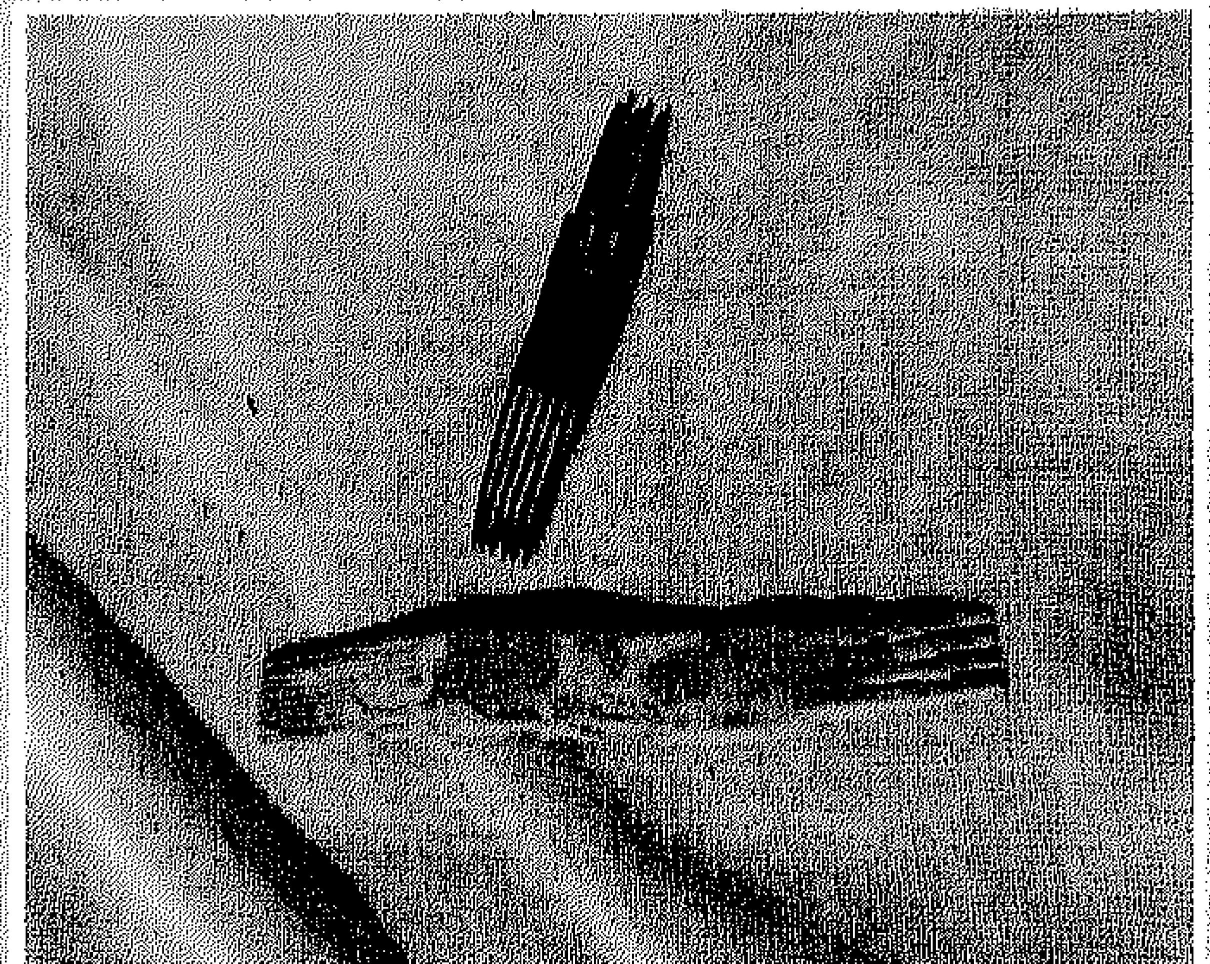
طريقة صنع المرزام ، بواسطة العامود

التشطيب في صناعة الخرس



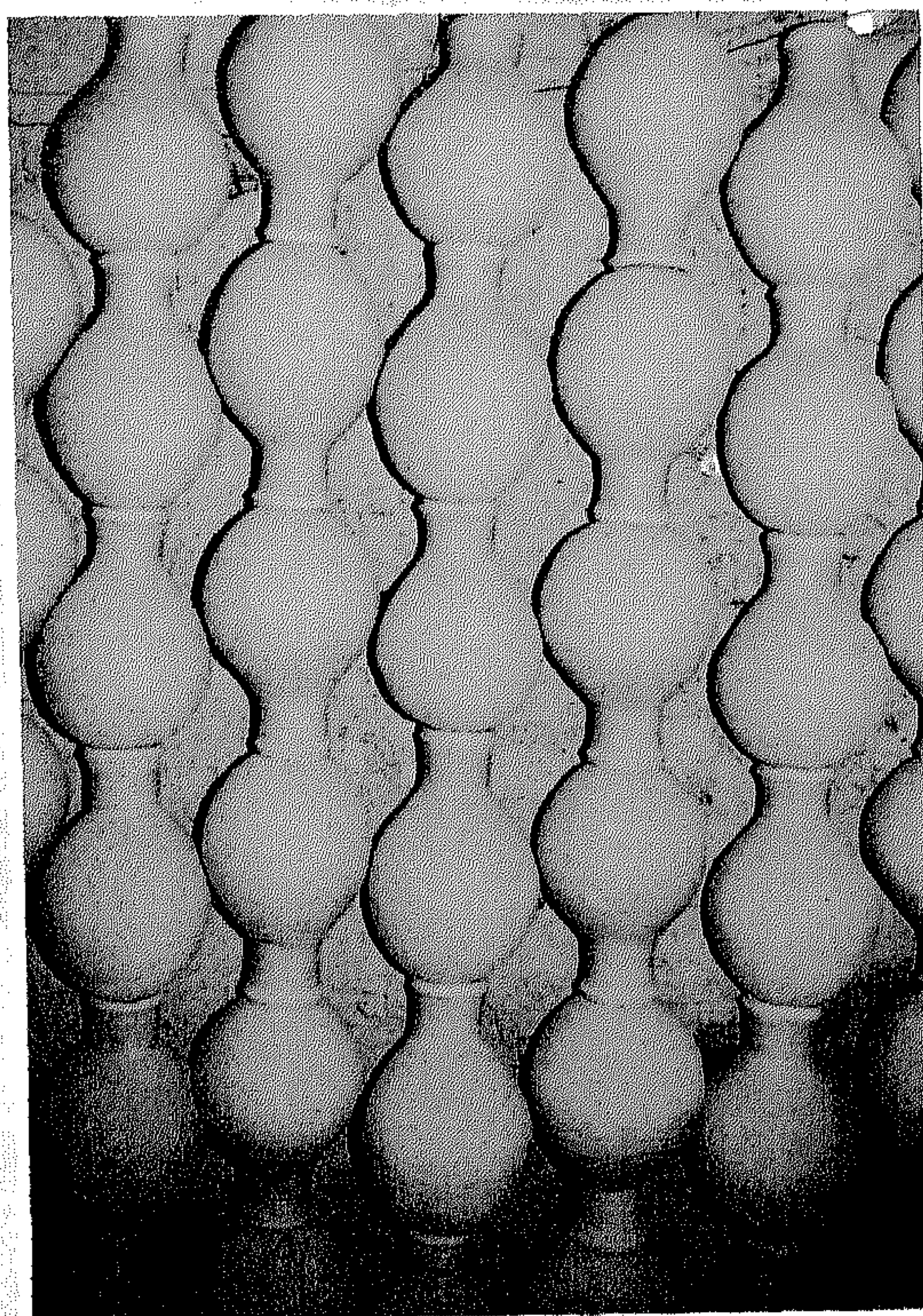


السكين التي تستخدم
في عملية التوليف والتشطيب

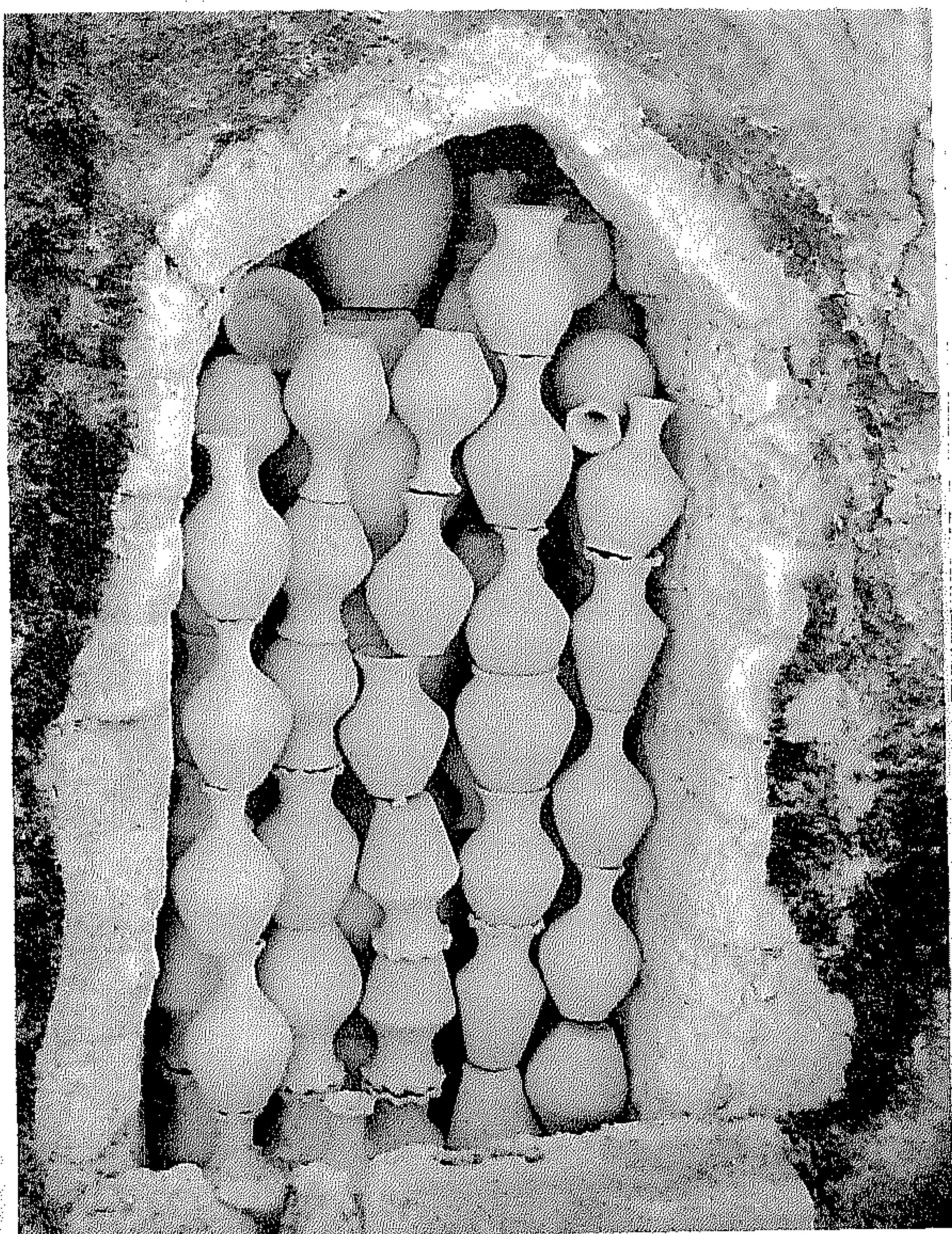


الأمشاط المستخدمة في زخرفة الفخار





طريقة صف الأواني في الفرن قبل الحرق



الفرن «المحرقة» وهو الذي تحرق فيه الأشكال الصغيرة

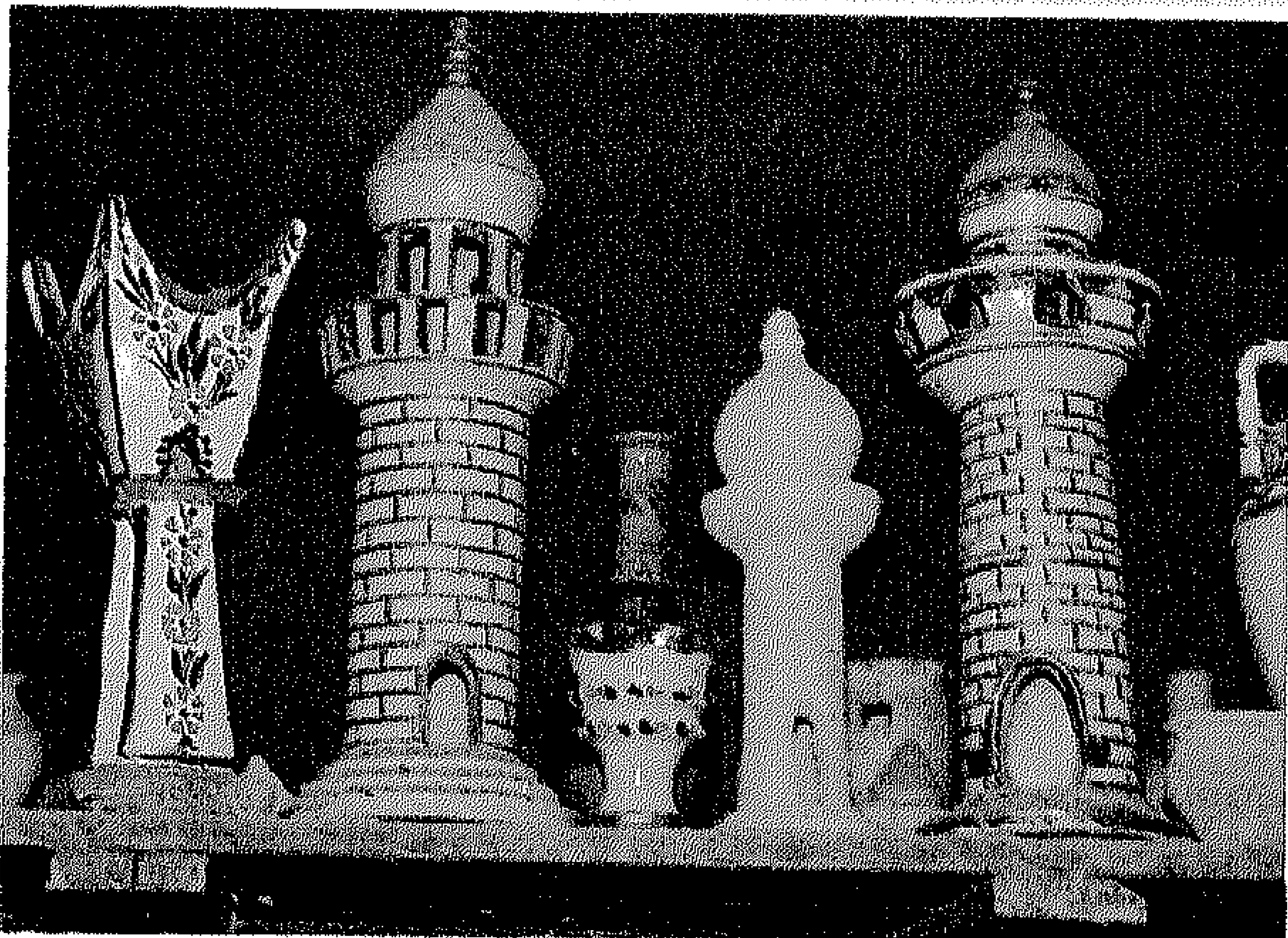




الأفران المستخدمة بأحجامها الكبيرة والصغيرة



نماذج من الأشكال الفخارية المصنوعة على الدولاب الآلي





المزهرية وعليها الزخارف (الهندسية والنباتية)


المأثورات
الشعبية

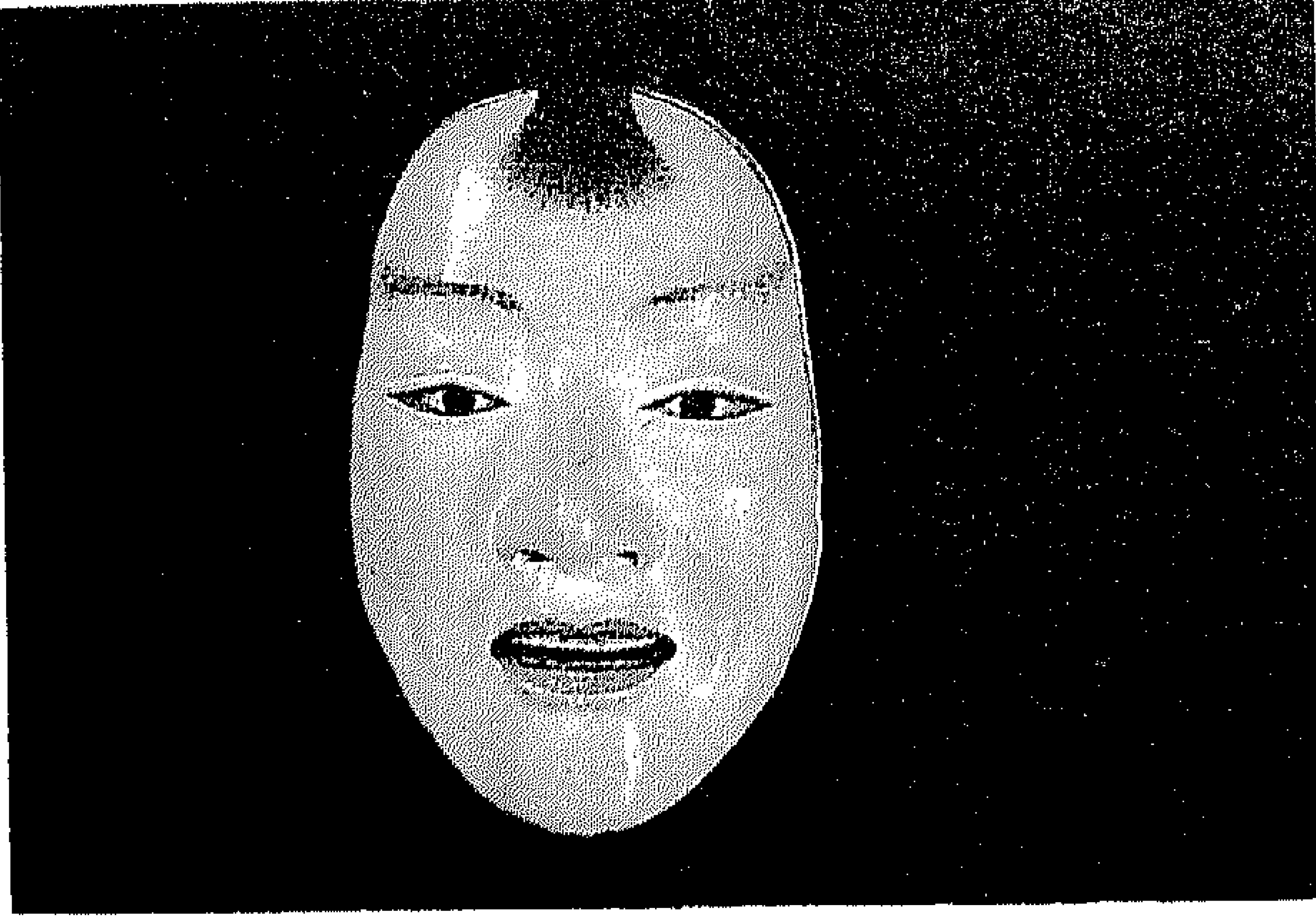

ملخص
القسم
الإنجليزي

إبراهيم الصلحي



بعض المتشابهات في المعتقدات الشعبية في الشرق الأدنى والهوسا بنيجيريا







يستقصى البـاحث الدكتور إبراهيم يارو يحيى الأستاذ بجامعة بايـرو ـ بكانو جذور المعتقدات والممارسات الشعبية التي تقوم إلى جانب الأصولية الإسلامية ، ويرجع الباحث أصول تلك المعتقدات والممارسات إلى أساطير وخرافات قديمة ظلت عالقة بوجدان كثير من الشعـوب الإسـلاميـة من مرحلة ما قبـل دخول هذه الشعوب إلى الإسلام ، حتى صارت بالتدريج ذات كيان ثابت لمفهوم ديني شعبي لا يقره الدين الإسلامي الخالص .

ويـركـز البحث على دراسـة ظاهـرة الايمـان والاتصال بالجن وتسخيرهم لخدمة البشر ، وما يصنع من أحجبة وتعاويذ وغيرها من ممارسات غريبة وخرافات تمارس في احتفالات رأس السنة .

كما يركز على استقصاء أسباب التشابه الكبير في الممارسات شبه الإسلامية التي يستدل عليها من المأثورات الشعبية لدى الهوسا في شمال نيجيريا ولدى شعوب منطقة الشرق الأدنى .

ويشـير البـاحث إلى زعم بعض الأسـاطير إلى أن أصول قبيلة الهـوسا تعود إلى هجرات متتالية من مناطق الجزيرة العربية عبر شمـال أفـريقيا ، تمازجت مع عناصر عرقية أخرى . ويورد بعض القصص الشعبية في موروثات الهوسا تؤيد ما ذهب إليه .

أما من حيث العقيدة وما تؤكده ضروب المأثورات الشفاهية فإن الإسـلام هو الرابطة الحقيقية التي تجمع ما بين الهوسا وشعوب الشرق الأدنى .

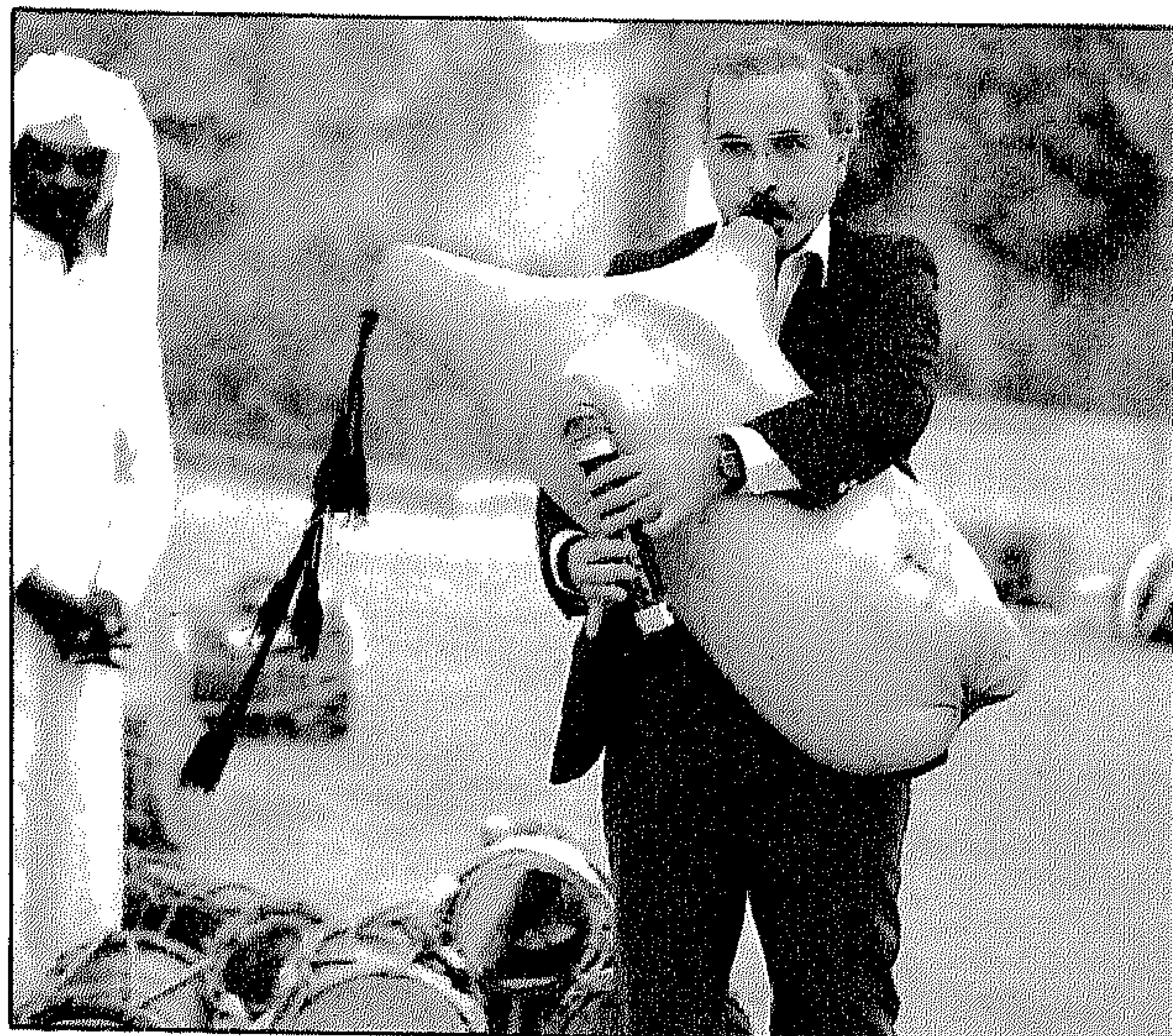
صدر حديثاً

مواويل من الخليج

الجزء الثاني

جمع وتحقيق: علي شبيب المناعي
محمد الكواري





Dr Al-Mallāh arrived in Doha last March. He managed to record the necessary material for his research from various musical troupes.

Work has continued on the project for the collection of Folk tales in the UAE which has been started last April. Ms Amnah Rāshid Al-Ḥamdān, head of the research section, visited the UAE to follow up work on the project, which is being carried out by a number of UAE university graduates.

VISITORS

Upon the recommendation of the conference of Gulf Arab ministers of information held in Bahrain last year, a committee of experts composed of Their Excellencies : Sheikh ᶜIssa bin Rāshid, the Undersecretary of the Ministry of Information, State of Bahrain, Moḥammed ᶜAbdelraḥman Al-khuleifi, the Undersecretary of the Ministry of Information, State of Qatar, and ᶜAli bin Aḥmed Al-Anṣāri, Undersecretary of the ministry of Information for Financial Affairs, the Sultanate of Oman, paid an inspection visit to the Folklore Centre and met with its Director General, ᶜAbdelraḥman Al-Mannāᶜi.

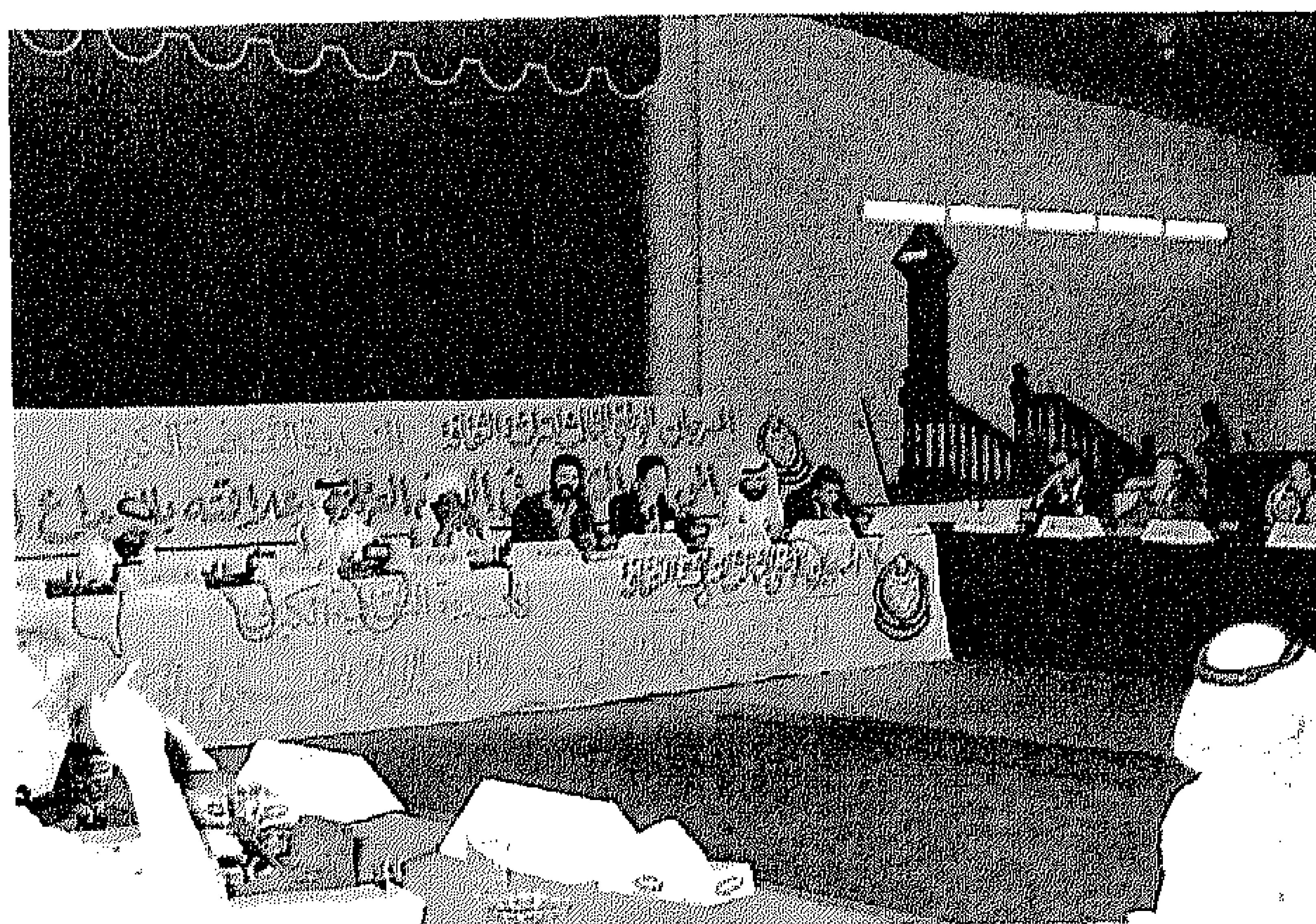


TRAINING COURSES

A training course on indexing and extraction of data sources organised by the Centre for members of its documentation and indexing Staff was held during the period 2 - 7 April 1988.

Trainees from the Amiri Diwan, the educational documentation department and Qatar National Library attended the course which comprised a number of topics such as data sources, objective analysis, indexing, data banks, etc.

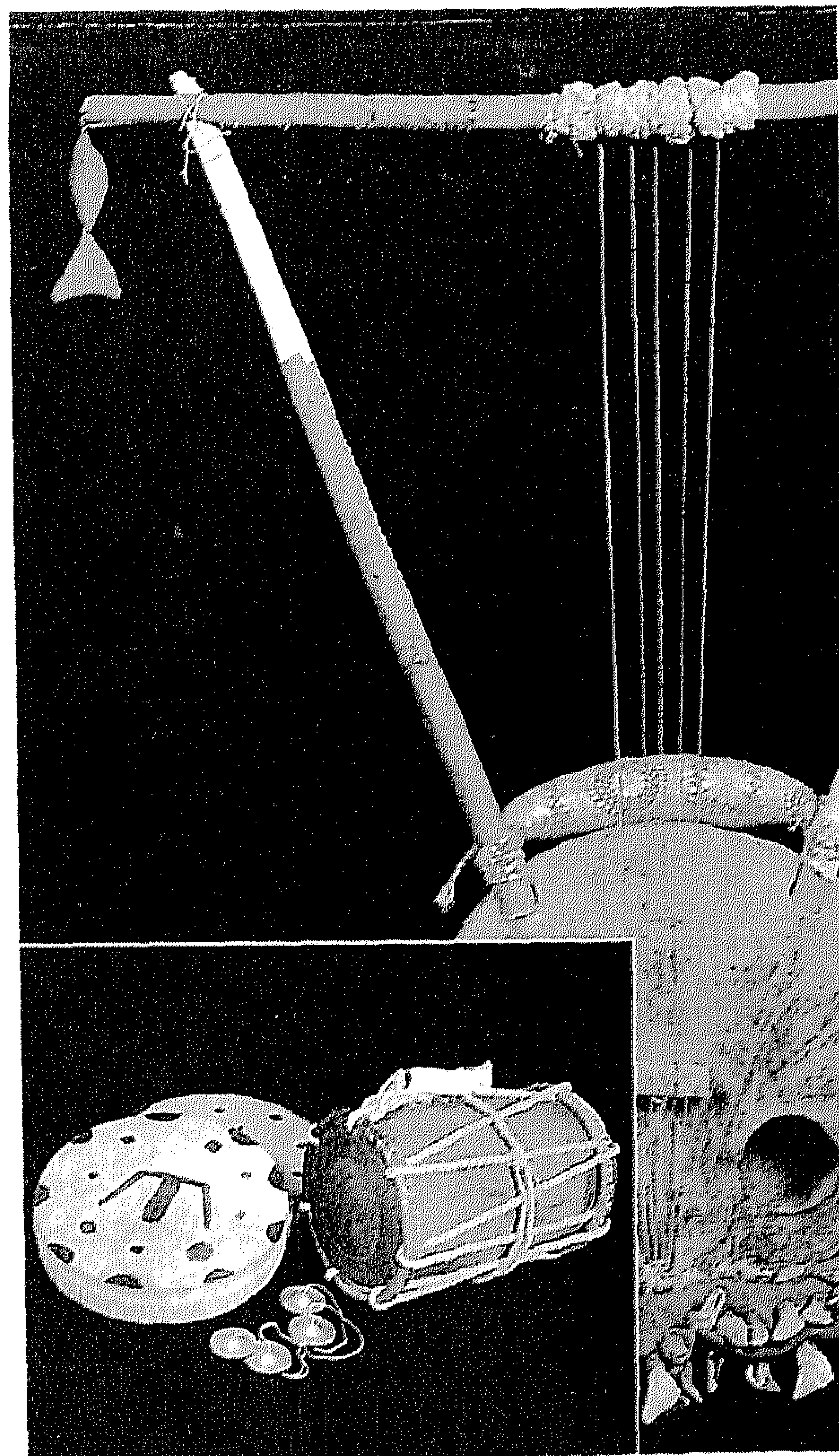
2. **Folk and National Influences on Fiction in Sudan** by Dr Moḥammed Ibrahim Al-Shoush.
3. **Popular Idiom in the Language of Fiction (A Study of Folklore Elements in the Novel)** by Muᶜjab Al-Zahrāni
4. **Local Environment in Ahmed Al-Subai's Writing** by Dr Manṣour Al-Ḥāzmi.
5. **Fiction in the Arab Heritage** by Aḥmed Kamāl Zaki.



RESEARCH WORK

Dr ᶜAli Jihād Rāsi, Professor at the music department of los Angelese University, California, arrived in Doha to Start the implementation of one of the Centre's Projects for 1988, on the collection of musical heritage in the state of Qatar. Dr Rāsi has carried out extensive research work with local musical troupes in Doha, and has made a considerable number of recordings and interviews. It has been decided at hand, to concentrate of the study of al-Tanbūrah music form .

Dr Rāsi left Doha last June to carry out similar research studies within the Same Project in both UAE and the Sultanate of Oman .



The Centre invited Dr ᶜIsām Al-Mallāh, from the music department of Munich University, Federal Republic of Germany, for a three week visit to carry out research work on the problems of Arab and Gulf music notation .



The author then attempts to compare **The Narrative of King Seif bin Dhi Yazan** with the famous Greek legend of Oedipus. Despite different endings, she shows that there are great similarities between the two works. Another comparison is made to portray Seif bin Dhi Yazan as the Arab King Superman, because of the excessive exaggeration of his capabilities and the supernatural deeds attributed to him in the narrative.

Again the portrayal of women is criticised. They are depicted as great fighting and powerful queens, or priestesses with magical powers; ordinary women have no significant role.

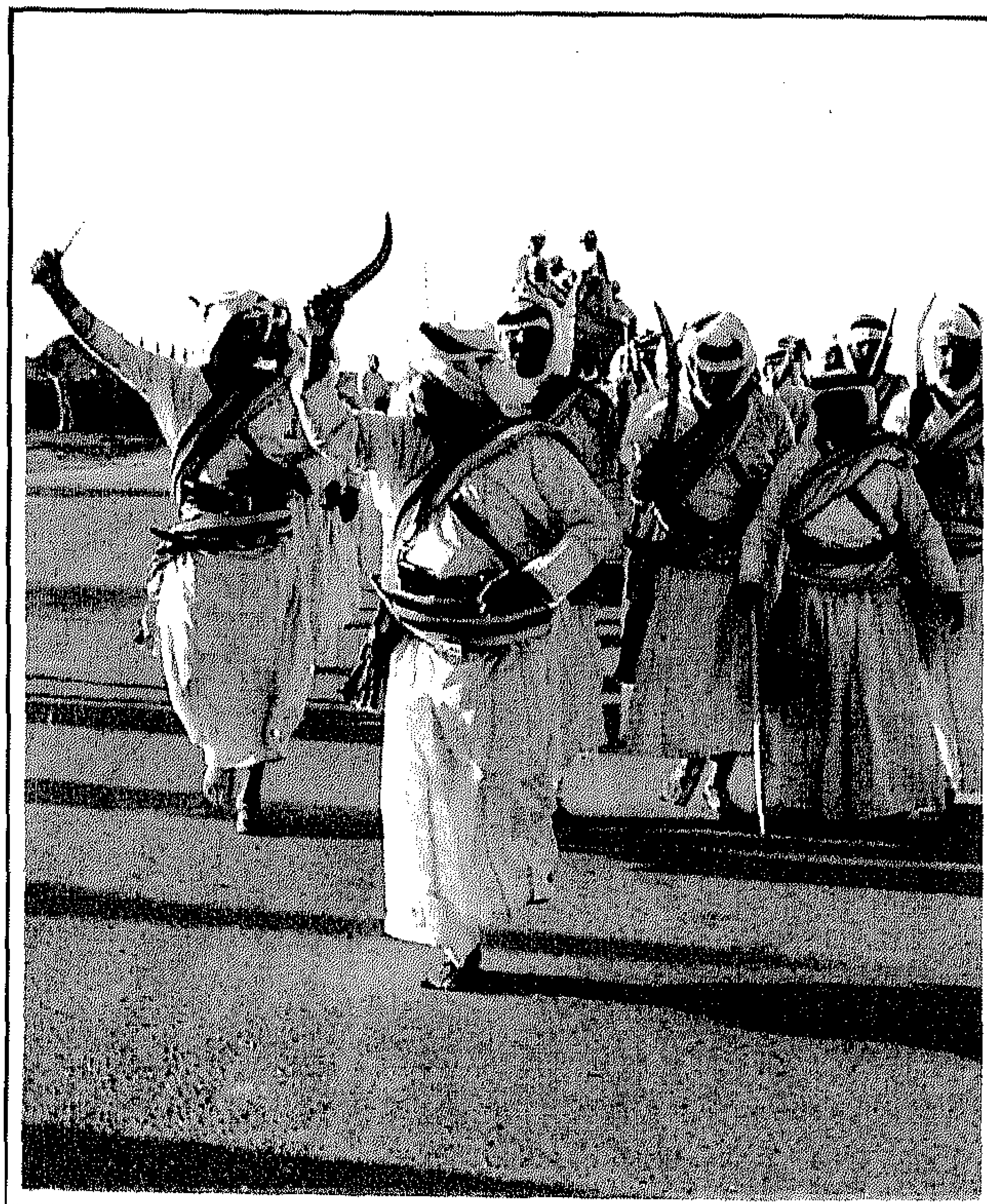
The book is reviewed by ᶜIssa Al-Jarjarah.

SEMINAR

The report on the 4th National Festival for Heritage and Culture, organised by the National Guards Supreme Command, held at Al-Janadriah, Saudi Arabia in April 1988, gives a general description of the Festival's events and activities. Among the activities was a cultural seminar on folklore in the Arab world and its relationship to intellectual and artistic creativity. The seminar this year concentrated on fiction, mainly folk narrative, novels and short stories.

The report discusses in some detail five papers presented at the seminar:

1. **Arab Folk Narrative** by Fārouq Khurshid.



The Use of Folk Tales in Contemporary Iraqi Fiction

Modern fiction, being part of an old tradition of story-telling, forms in this respect a line of continuity of heritage in fiction.

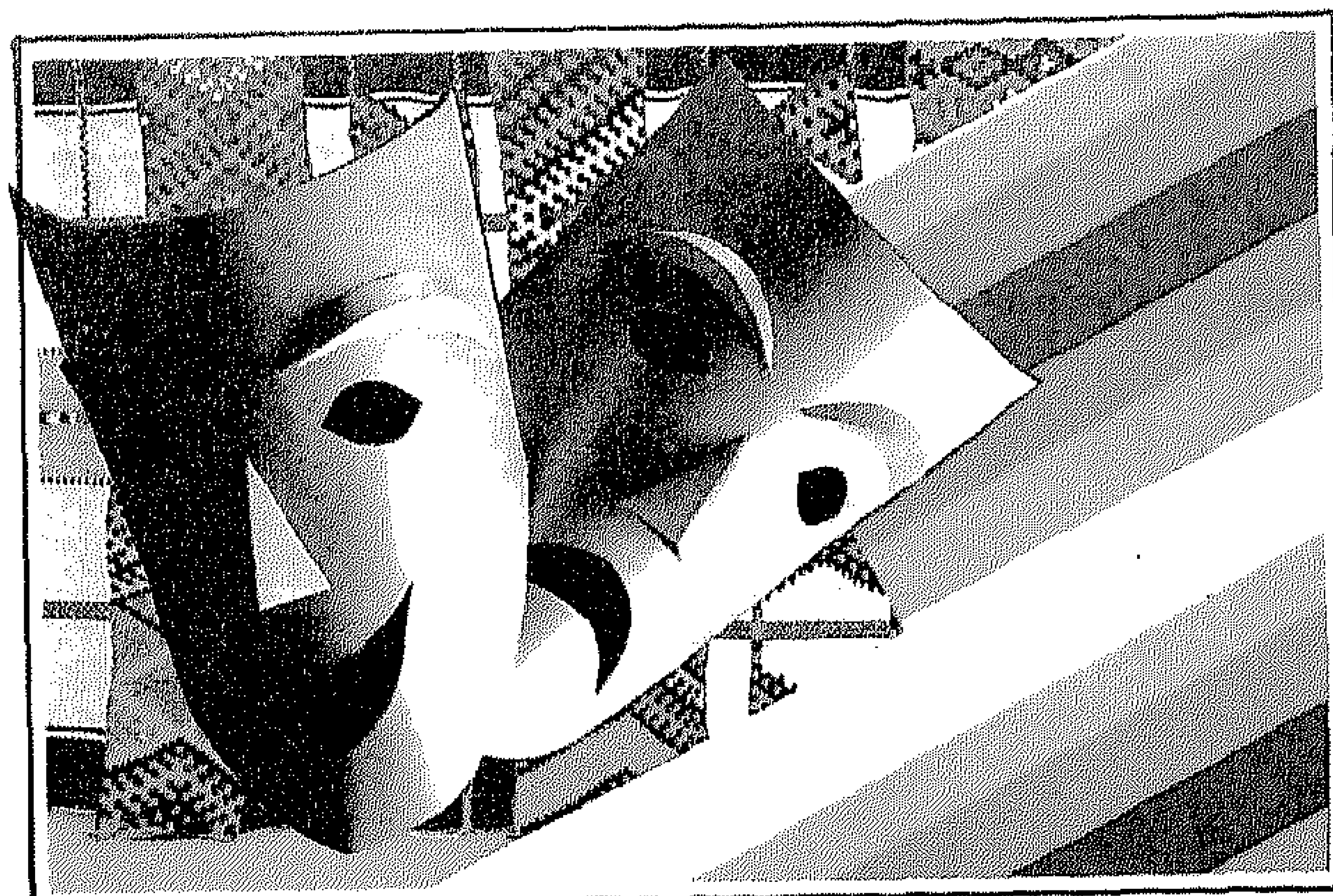
The general comparison drawn by Dr Ṣabri Muslim Ḥamadi shows that story-telling, which forms the backbone of modern fiction, coincides with the oldest form of fictional expression - the myth; as both forms are a response to an inner call basically inspired by fear of the unknown and a desire to know the absolute truth.

During the past fifty years or so, a trend among some Iraqi novelists aims to use the style of traditional legends. A number of these novelists were highly successful in their positive attempts to utilise folk fiction techniques within a contemporary idiom.

Selected works discussed by the researcher represent the early beginnings and development of this trend, examples of which include: Fi Sabīl Al-Zawāj by the pioneer novelist Mahmūd Aḥmed Al-Sayyed, Fi Qura Al-Jin by Ja^c^afar Al-Khalīli, Jebel Al-Tawbah by Daoud Suleiman Al-^c^Abīdi and Laysa Thammata Amalin li Jaljamish by Khudayr ^c^Abdel Amīr.

FOLK PUZZLES FROM KUWAIT

MR MOḤAMMED A/A ALBADAH here presents 22 folk puzzles and riddles common in Kuwait. Their subjects are a wide range of animals (eg. rabbits, cows, moles, bats, fish,



goats, chicken, ants, gerbils); religious objects (eg. the Holy Qur'ān, the Holy Ka'aba, Ramaḍhan, the mosque) and natural phenomena such as fire, the moon, the sea and lightning.

BOOK REVIEW

Ulfah Al-Idlabi, in her book **A Glance at our Folklore**, analyses two of the most famous books in Arab folklore: **A Thousand and One Nights**, and **The Narrative of King Seif bin Dhi Yazan**, both of which have a great impact on the Arab public. The author discusses **A Thousand and One Nights** in detail: its origins, collection and compilation of stories, the response among and the effect on old and contemporary writers alike, the interest shown by Europeans and other Westerners towards the book and its numerous translations into other languages. She also points out the book's novelty and creative techniques in the art of story-telling, and the importance of the narratives themselves. On the other hand she does not hestitate to point out the book's moral, historical and literary defects, and its unfair portrayal of women.

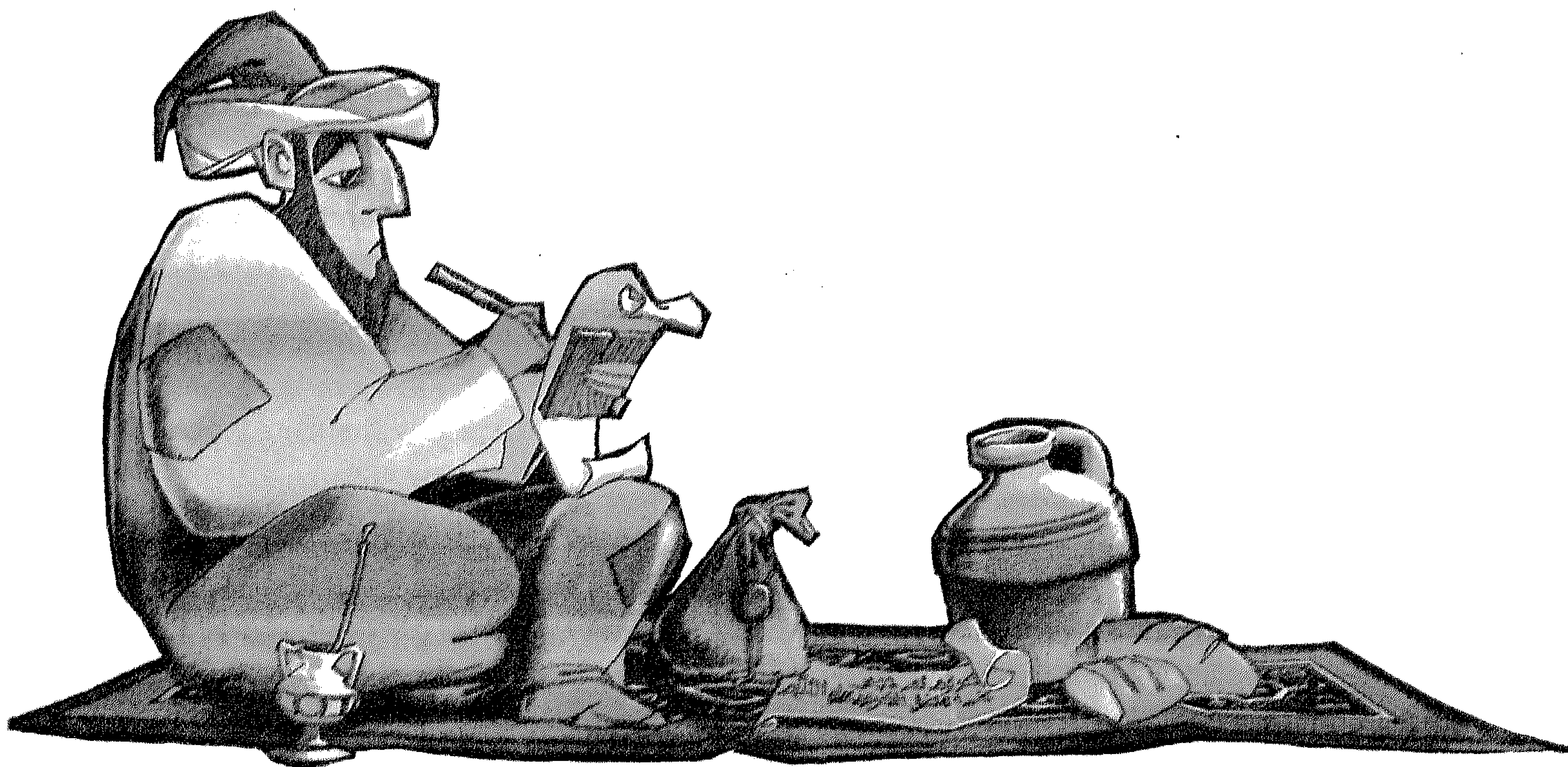
Classical Elements in the language of Hilāliah Epic

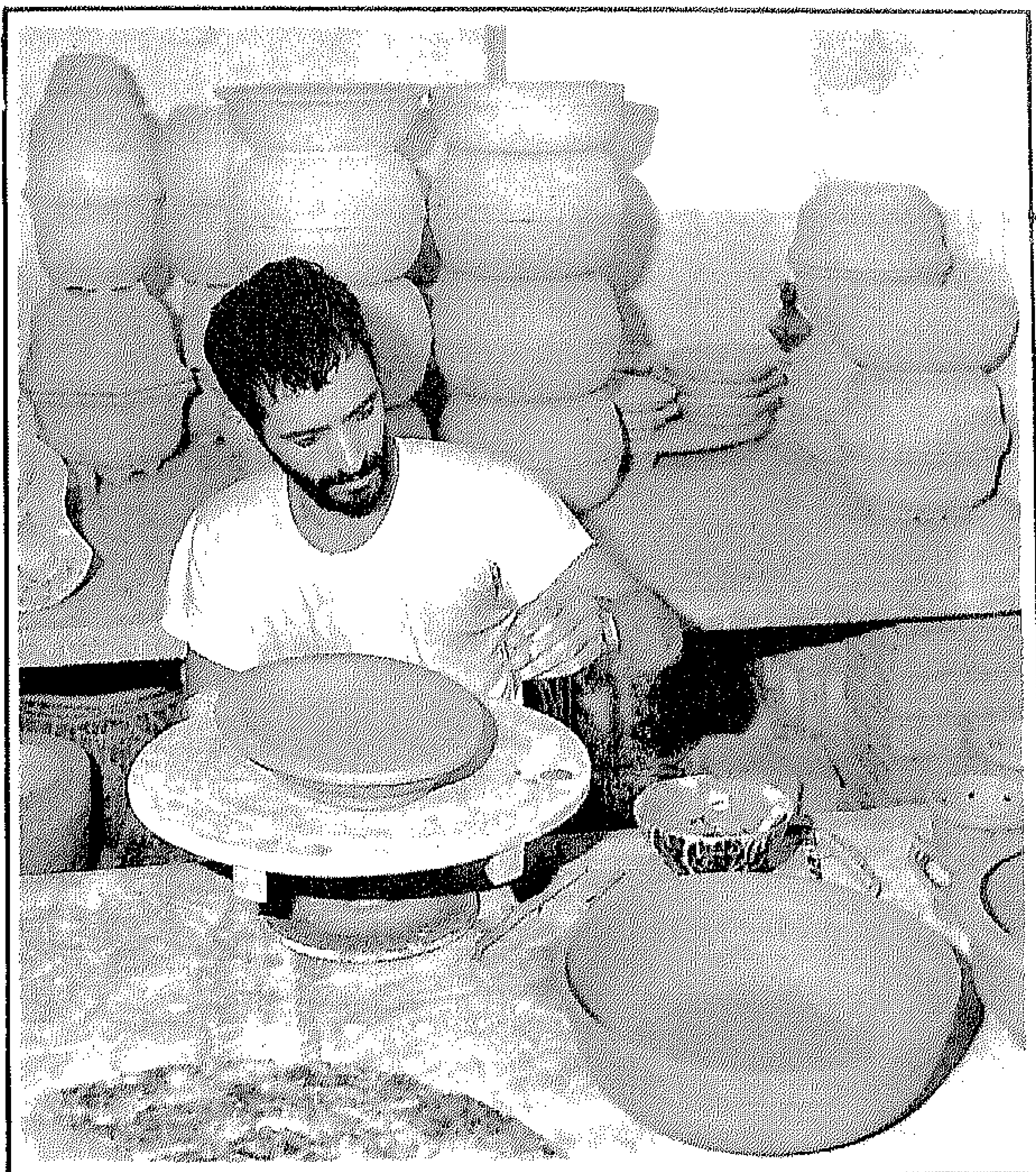
A linguistic experiment was carried out to determine how useful a classical lexicon could be in explaining the colloquial idioms of oral traditions.

Dr. ᶜAbdel ᶜAzīz Labīb based his research on the hypothesis that classical Arabic is an appropriate reference in explaining colloquial idioms as long as they stem originally from classical forms.

The research points out that, on the whole, contemporary Bedwin still use pure Arabic words, idioms and forms of expression as used in the old days. It classifies the colloquial language into two categories: forms which continue to be used, and forms which are either extinct or on their way to extinction.

The researcher has studied three notable Hilāliah narratives from southern Tunisia, which include: «Al-Zinātah wa Awlād Hilāl», Al-Jāziah wa Dhiab wal Yahūdi» and Al-Hilāliah wal Sharīf Ibn Hāshim», all of which were narrated by Al-Hāj Saᶜad bin ᶜAbdullah of Jerbah island. The full text of the first narrative «Al-Zinātah wa Awlād Hilāl», which is regarded as the most original and powerful epic version of the Hilāliah narratives of southern Tunisia, is viewed in detail and compared linguistically with classical forms.





note that women had a major role in pottery making; wives were their husband-potters' main assistants. In some areas, such as Zafar, women are the sole producers of certain pottery artefacts.

The study concludes by giving a list of pottery centres in Oman together with various types, shapes, measurements and uses of pottery artefacts, which include: al-qidr, al-hālul, al-majmar, al-hassālah, al-mazhariyah, kaᶜabul, mirzam, jālul, dallah, jarrat al-laban, makidat al-fār, al-burj, mallah, mahlab, burmah, al-tannūr, jar khamis, etc.

AL-ANṢĀRI AND AL-GHAZZĀWI AND FOLK TRADITION IN THE SAUDI «AL-MANHAL» MAGAZINE

The study made by Dr Ahmed ᶜAbdelRahīm Nasr is composed of two sections, the first of which concentrates on the role played by the Saudi literary figure ᶜAbdelQuddūs Al-Anṣari and **Al-Manhal** Magazine that he established in 1355 AH concerning the collection and study of folk tradition. The second section of the study deals with Shadharāt al-Dhahab, articles written by Ahmed Ibn Ibrahim Al-Ghazzāwi during the period 1318-1401 AH and published in **Al-Manhal** magazine. These articles came out in book form last year, under the title Kitāb Al-Mustaqbal.

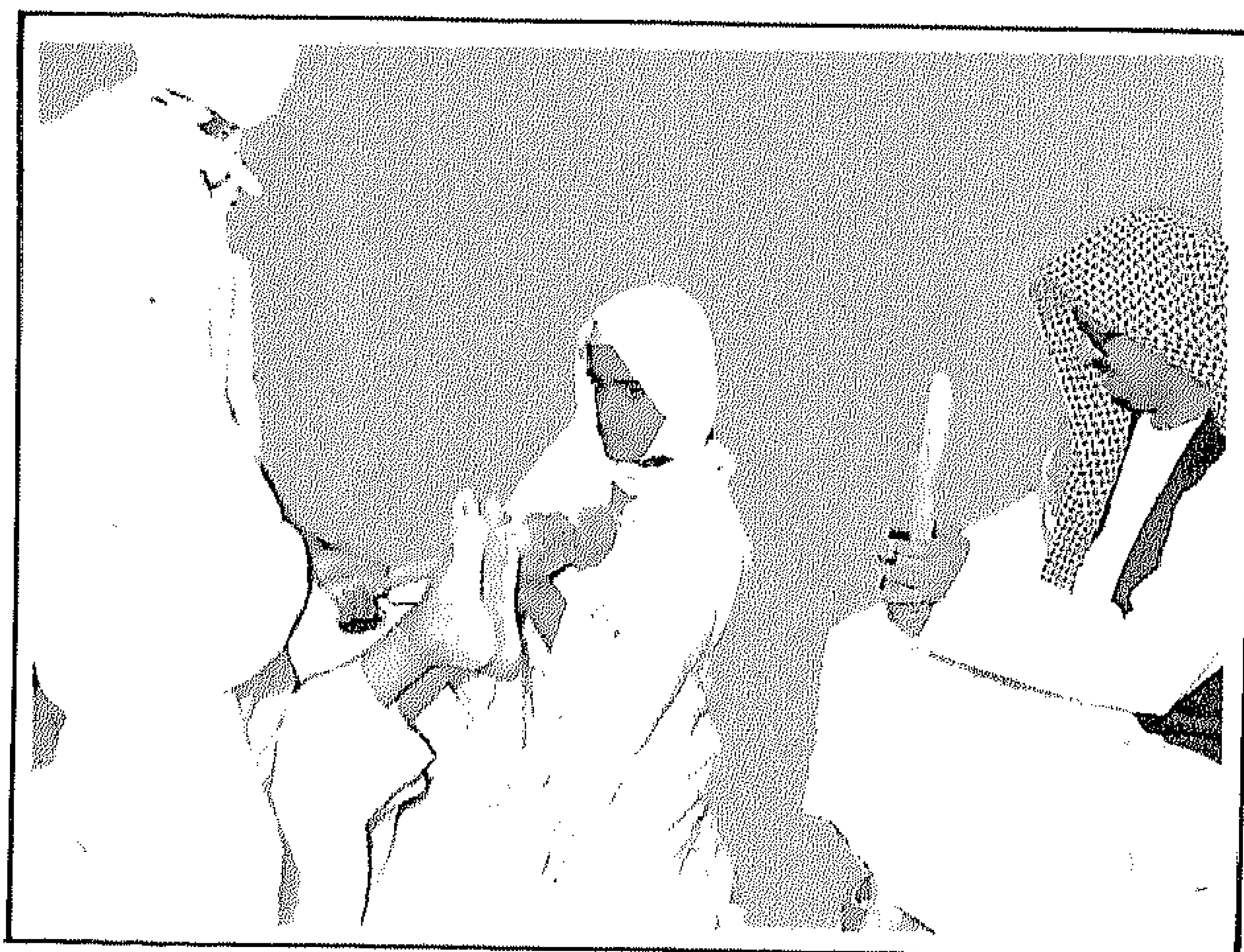
Al-Anṣāri was keen on recording various aspects of folk traditions, customs and folklore. Being a literary man, he was particularly sensitive to the use of foreign words in the Arabic language, for instance, when he referred to the term «folklore» he would insist on the use of Al-Ma'lūf which is the Tunisian term for folklore. He was keen on the study of colloquial language and on tracing it back to its classical origins. He places the Nabaṭi poetry on the same high level as the Jāhili and makes many comparisons to prove his point.

As for Al-Ghazzāwi, who is also keen on the study of colloquial language, and is sensitive to the use of foreign idioms in the Arabic language, his writings, under the title Shadharāt Al-Dhahab, comprise different aspects of folklore, customs and traditions, folk clothing, handicrafts, etc. His detailed description of scenes and events from daily life give a vivid picture of the places and the society he lived in and remembers well, the games he played, the stories he heard and how they were told, the kuttāb he attended, the clothes they wore, the food they ate, etc. In general he gives a clear picture of time and place.

The research reflects the importance of **Al-Manhal** magazine and the valuable service it rendered for scholars and experts of folk tradition.

The Cultural Impact of Religious Elementary Education Institutes (al-Katatib) in Gulf Society

The Katatibs are for learning the Qur'ān, Islamic teachings and tradition. The students are also taught reading, writing, some arithmetic and grammar. There is reference to the history of the Katatibs during various Islamic periods, with examples of the curriculum and method of education. The Katatibs rely on three basic sources: Islamic religion, traditional Arab heritage and methods of learning applied in conquered territories, examples of which are given in Syria and Egypt. Comparisons are made between the pre-Islamic elementary institutes in Syria and Egypt and those in Hira and Arabia. The research establishes the fact that the Katatibs have been the basic source of education for both boys and girls throughout the Arab world, particularly in the Gulf region. Katatibs are usually located next to a mosque, or in the house of a religious teacher (al-Mutawa^{c}).



The research outlines the social position of the religious teachers in the community. It gives an account of the teaching methods, and the harsh discipline imposed on the young students by the Mutawa^{c}, together with interesting descriptions of the communal celebrations held for boys and girls when they have learnt the Qur'ān. These celebrations are held at the Kuttāb, at home and in the neighbourhood.

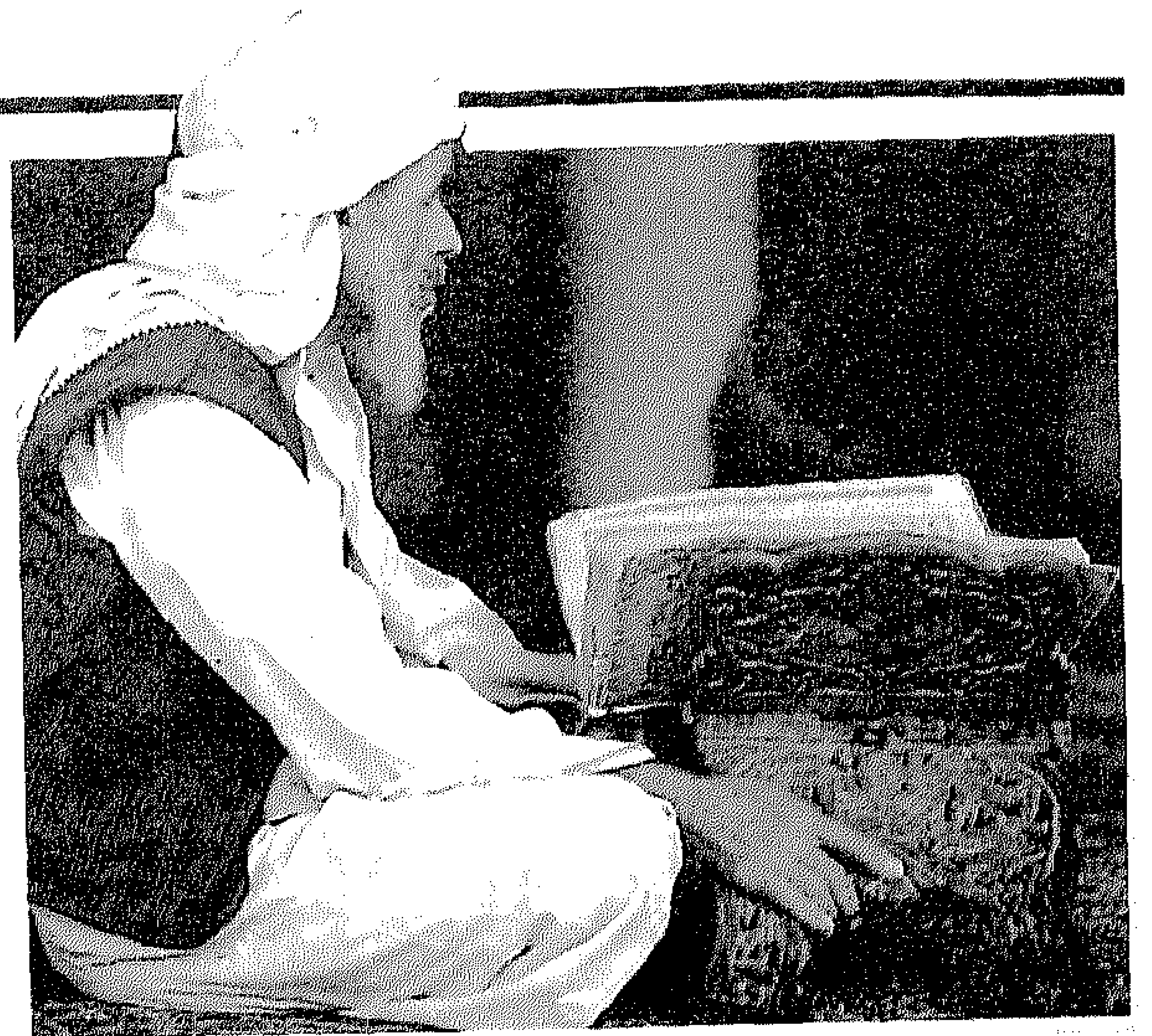
Pottery Industry in Oman

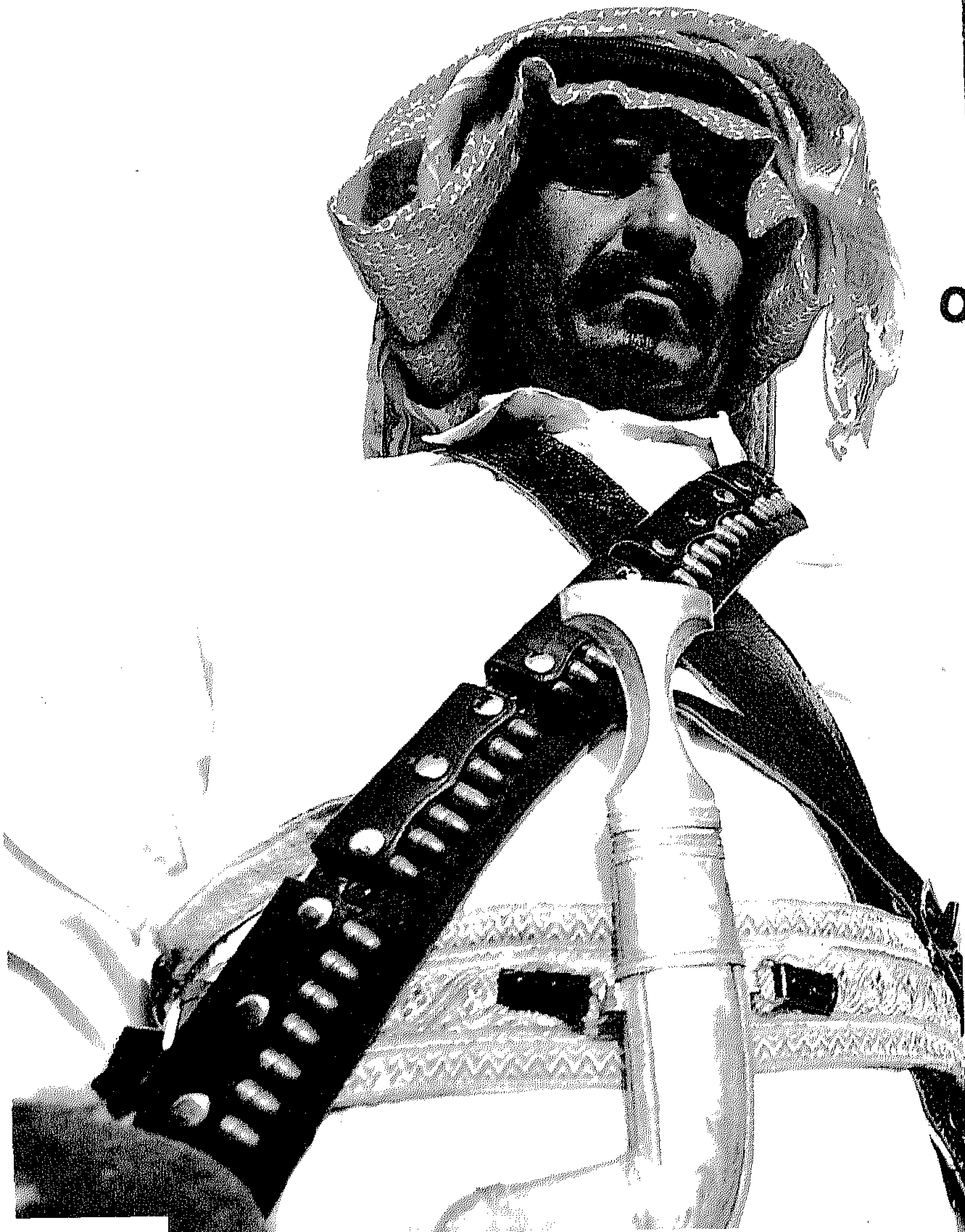
Anthropological discoveries in the sites of Bat, ^{c}Arja and Wadi Ṣamad show that pottery making is an old traditional craft practised throughout Oman since time immemorial. It flourished in the country during the 4th millennium BC. Pottery was used as containers for food and drink offerings in graves, in religious rituals of ancient times.

The research gives details of aspects related to the present day pottery industry in Oman, such as pottery workshops, clay preparation, throwing, shaping and finishing, kilns, etc. It also gives an account of various sections of a pottery factory, the different functions of the workers and artisans in the factory, types of clay used in the industry, tools, methods applied in pottery making, decoration, firing, etc.

The research also sheds some light on the training offered to young potters, both from within and outside potters' families. It is interesting to

Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah





Abstracts of the Arabic Articles







5. Alkali, N., «Kanem-Borno Under the Sayfawa: a Study of Origin, Growth and Collapse of a Dynasty», Ph.D Thesis, ABU, Zaria (1978).
6. Binji, Haliru, ˆIbada da Hukunci, Bks 1-2, Zaria (1970).
7. Dangambo, A., «Hausa Wa'azi Verse from ca. 1800 to ca. 1970: a Critical Study of Form, Content, Lanuguage and Style», Ph.D Thesis, 2 vols., SOAS, London (1980).
8. E. I., **The Encyclopaedia of Islam**, 4 vols., London (1908-36).
9. Greenberg, J. H., **The Influence of Islam on a Sudanese Religion**, A. E. S. Monograph 10 (1946).
10. Hanauer, J. E., **Folklore of the Holy Land**, (1910).
11. Hiskett, M., «Historical and Islamic Influences in Folklore» in **Journal of the Folklore Institute**, Vol. IV, No. 2/3 (1967).
12. Hitti, Philip K., **The History of the Arabs**, London (1953).
13. Hodgkin, T. L., **Nigerian Perspectives**, London (1960).
14. Hogben, S. T. and Kirk-Greene, A. H. M., **The Emirates of Northern Nigeria**, London (1966).
15. Johnston, H. A. S., **A Selection of Hausa Stories**, Oxford (1966).
16. Ibrahim, Madauci and others, **Hausa Customs**, Zaria (1968).
17. Junaidu, Wazirin Sokoto, Tarihin Fulani, Zaria (1957).
18. Kano, Wazirin, Kano Ta Dabo Cigari, Zaria (1959).
19. Leach, Maria, ed. **The Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend**, Vol. 1-2, New York (1949).
20. Masse, Henri, **Persian Beliefs and Customs**, New Haven (1954).
21. **The Historian in Tropical Africa**, eds. R. Mauny, L. V. Thomas and J. Vansina, OUP (1969).
22. Meek, C. K., **The Northern Tribes of Nigeria**, 2 vols. (1st edition 1925), Frank Cass and Co. Ltd., London (1971).
23. Palmer, H. R., **Sudanese Memoirs**, 3 vols. in one, Frank Cass and Co. Ltd. (1967) (New Impression).
24. Radcliffe-Brown, A. R., **Structure and Function in Primitive Society**, New York (1965).
25. Rattray, R. S., **Hausa Folklore**, 2 vols., Oxford (1969).
26. Saʿīd, B., «Gudunmawar Masu Jihadi Kan Adabin Hausa», MA Thesis, ABU, Zaria, 2 vols. (1978).
27. Skinner, Neil, **Hausa Readings**, Wisconsin (1968).
28. Tremearne, A. J. N., **Hausa Superstitions and Customs**, London (1913).
29. Yahaya, I. Y., «Kishi: Feeling among Hausa Co-Wives» in **Kano Studies**, Vol. 1 No. 1 (1973), ABC, Kano.
30. Yahaya, I. Y. (1979), «Oral Art and Socialisation Process: A Socio-Folkloric Perspective of Initiation from Childhood into Adult Hausa Community Life», Ph.D Thesis, 2 vols., ABU, Zaria.
31. Zwemmer, S. M., **The Muslim World**, New York (1903).
32. **Encyclopaedia Britannica**, Vol. 20, New York.

38. Hanauer, **Folklore of the Holy Land**, pp. 319-320.
39. Ibid. p 321.
40. Tremearne, **Hausa Superstitions and Customs**, p. 169.
41. Robson, «Magic Cures in Popular Islam» in **The Moslem World**, Vol. 24, p. 42.
42. Masse, **Persian Beliefs and Customs**, p. 300.
43. Yahaya, «Kishi: Feeling among Hausa Co-Wives» in **Kano Studies**.
44. **Encyclopaedia of Islam**, Vol. 2, p. 243.
45. Ibid. Vol. 1, p. 486.
46. Ibid.
47. The slaughtering of a (selected) animal, layya, on the 10th of the month of Zulhaj is a recommended, meritorious rite (sunna) in Islam. But the belief that the animal so slaughtered will carry the slaughterer across the siradi on the Day of Judgement is apparently a superstition.
    «Siradi is a path, having the breadth of a hair and the sharpness of a sword laid to form a bridge under which is hell-fire, over which everybody must pass before he can enter Paradise. Sinners fall off it.» This account is established as true in Islam. See **Ibada da Hukunci** by A. Haliru Binji, p. 9.
48. Yahaya, «The Influence of Arab Culture in Hausaland as Illustrated in New Year Celebrations», pp. 2-4.
49. For references to Persian practices (i-vi above) during the New Year, see Masse, **Persian Beliefs and Customs**, Vol. 1, pp 138, 140, 153 and 241.
50. For further details, see **Encyclopaedia of Islam**, Vol. 1. p. 975.
51. Asa^{c}ad Nadīm, **Popular Religion in West Asia** (unpublished paper), IV (1971).
52. Radcliffe-Brown, A. R., **Structure and Function in Primitive Society**, NY (1965), p. 175.
53. ^{c}Ali, A. Yasif, **The Holy Koran**, S. X 12, p. 486.

BIBLIOGRAPHY

1. Adamu, Mohdi, «The Hausa Factor in West African History», Ph.D Thesis, University of Birmingham (1974).
2. Aliyu, A. Y., «Asalin Hausawa» in **Makon Hausa Na 1973/74**, Bayero University, Kano (1974).
3. ^{c}Ali, A. Yusif, **The Holy Qur'ān, Text, Translation and Commentary**, Lebanon (1968).
4. **History of West Africa**, ed. J. F. A. Ajayi and M. Crowther, Longman (1971).

12. Zwemer, **The Moslem World** (1903), p. 307.
13. This comment was made during a personal discussion on this paper with Dr Adamu Fika in his office.
14. Hogben and Kirk-Greene, **The Emirates of Northern Nigeria**, p. 307.
15. Greenberg, J., **The Influence of Islam on a Sudanese Religion**, p. 3.
16. Smith, A., op. cit., p. 197.
17. Greenberg, op. cit., p. 3.
18. See North and West African contact routes in **History of West Africa**, (J. O. Hunwick), p. 224.
19. Hitti, **History of the Arabs**, p. 306.
20. AlHaji, M. A., «A Seventh Century Chronicle on the Origins and Missionary Activities of the Wangarawa» in **Kano Studies**, p. 8.
21. Palmer, op. cit. Vol. 3, p. 111.
22. Hiskett, «Historical and Islamic Influences in Hausa Folklore» in **Journal of the Folklore Institute**, Vol. iv, No. 2/3 (1967), p. 147.
23. **Encyclopaedia Britannica**, Vol. 20, p. 877.
24. **Encyclopaedia of Islam**, Vol. 4,. p. 519.
25. ^{c}Ali, A. Yusif, **The Holy Kor'ān**, S. xxvii 15, p. 981.
26. Hanauer, **Folklore of the Holy Land**, pp. 47-48.
27. See Skinner, **Hausa Readings**, p. 235-248.
28. Ibid, p. 235.
29. Leach, **Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend**, Vol. 2, p.552.
30. **Encyclopaedia of Islam**, Vol. 1, pp. 1045-46.
31. For Persian concept of the jinns, see Masse, **Persian Beliefs and Customs**, pp. 355 ff.
32. For Hausa concept of the jinns, see Tremearne, **Hausa Superstitions and Customs**, pp. 109ff.
33. Masse, **Persian Beliefs and Customs**, p. 353.
34. Madauci et al., **Hausa Customs**, pp. 86-87. It is worth pointing out here that in a public lecture (yet to be published) during Hausa Week at ABC, Kano, on 13th March, 1973, M. Gadado Bello theorised that most of Hausa superstitious beliefs contain control techniques to prevent children from endangering themselves or causing inconvenience to adults. For example, sitting in a doorway blocks the entrance for others. And for the superstitious belief that prohibits children from playing under baobab or tamarind trees because they are inhabited by jinns, Gidado says the reason is in the big size and shady nature of these trees which may make it possible for harmful creatures such as snakes, wasps, scorpions, etc. to hide.
35. Donaldson, «Belief in Jinn among the Persians» in **The Moslem World** (1930), p. 191.
36. Leach, **Standard Dictionary of Folklore**, Vol. 1, pp. 50-51.
37. **Encyclopaedia of Islam**, Vol. 2, p. 243.

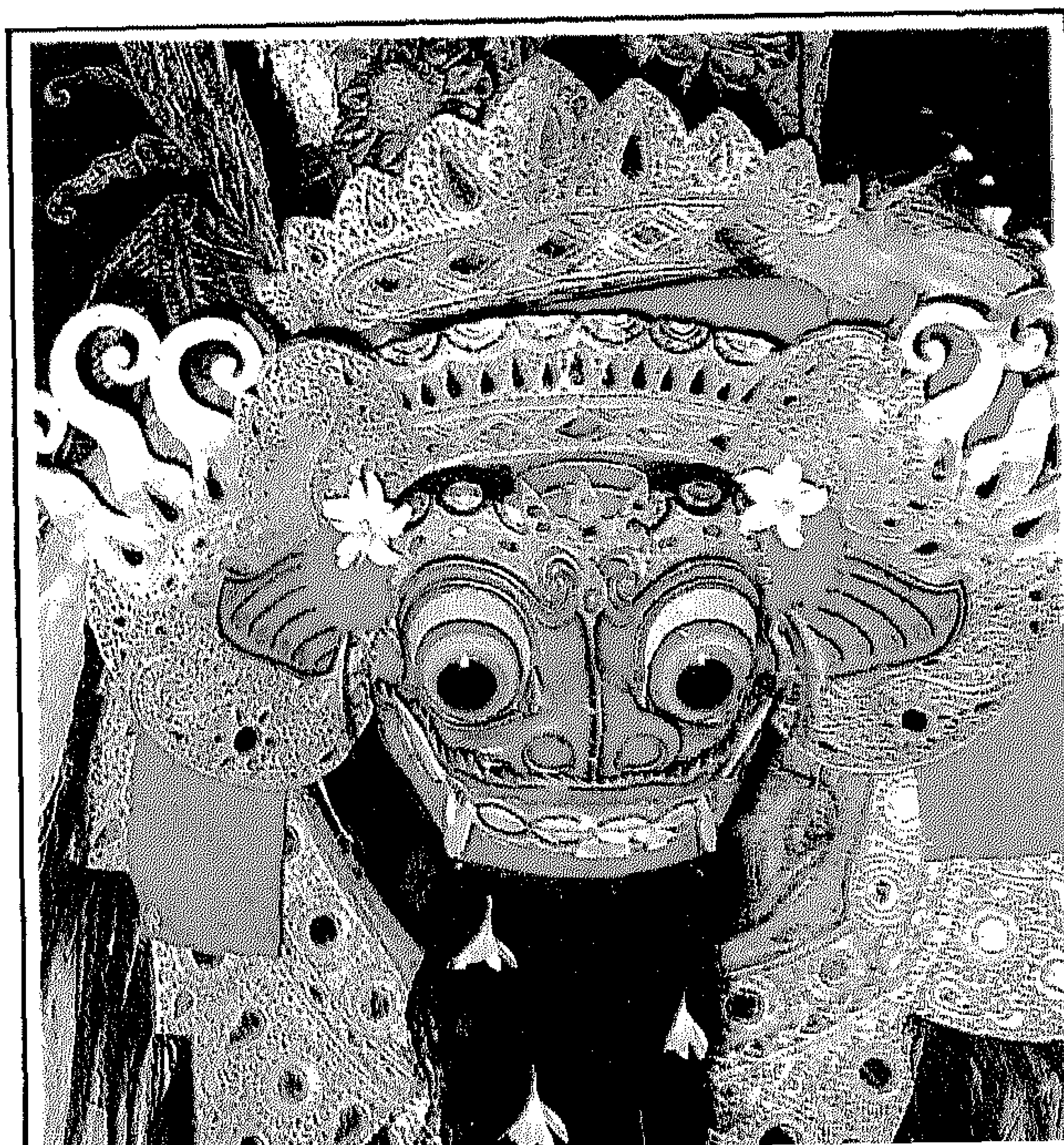


NOTES

1. **Acknowledgement**
This paper was originally presented at a Seminar on Asian Folklore, conducted by Professor Robert Adams, Assistant Director of the Folklore Institute, Indiana University, in the spring semester of 1972, and my indebtedness goes to both Professor Adams and the members of the Seminar for their helpful comments. Since then, parts of the paper have been revised. I am grateful to Mr John Lavers, Dr Adamu Fika, Dr D. ᶜAbdulkadir, Dr M. K. M. Galadanci, Dr D. Muḥammad, Malam G. Bello, Dr A. Dangambo, Professor M. G. Smith and Professor M. Last for their helpful comments and suggestions at various stages of the revision.
2. a) Versions of this legend are found in several sources:
   i) Palmer, H. R., **Sudanese Memoirs**, Vol. 3, pp. 132-137.
   ii) Skinner, N., **Hausa Readings**, pp. 88-90.
   iii) Johnston, H. A. S., **Hausa Stories**, pp. 111-113.
   iv) Hallan, W. K. R., **Journal of African History**, Vol. vii, No. 1 (1966), pp. 47-60.
   v) Hogben and Kirk-Greene, A. H. M., **The Emirates of Northern Nigeria**, pp. 145-149.
   vi) Hodgkin, T. L., **Nigerian Perspectives**, pp. 54ff., London (1960).
   vii) Kano, Wazirin, **Kano Ta Dabo Cigari**, Zaria (1959), pp. 17-19.
   viii) Junaidu, Wazirin Sokoto, **Tarihin Fulani.**

   b) The versions given are attempts to summarise the accounts given in some of these sources.
3. Hogben and Kirk-Greene, **The Emirates of Northern Nigeria**, pp. 146-147.
4. Johnston, **Hausa Stories**, pp. xiv and 113.
5. Smith, M. G., «The Beginnings of Hausa Society AD 1000-1500» in **The Historian in Tropical Africa**, ed. Vansina, et al., pp. 339-357.
6. Smith, ᶜAbdullāhi, «The Early States of the Central Sudan» in **History of West Africa**, Vol. 1, ed. Ajayi and Crowder, pp. 158-201.
7. Meek, C. K., **The Northern Tribes of Nigeria**, Vol. 1, p. 76.
8. Rattray, **Hausa Folklore**, Vol. 1, pp. 2-34.
9. Ibid.
10. Hitti, **History of the Arabs**, p. 139.
11. Ibid, p. 159.





cerning the personal and social life of the Muslim, giving him secular and religious guidance.

However, my discussion on the parallel beliefs and practices that are associate with Islam in some Muslim countries - viz. beliefs about the jinns, the amulets and the superstitions entertained during the New Year - contain elements that are not Islamic in character, as indicated in discussing each item. They are products of local or localized myths and superstitious beliefs and practices, and they gradually become features of non-official religious beliefs, alien to, and unauthorized by Islam. Asa^c^ad[51] observes that in the minds of some Muslims, such superstitious elements become associated with Islamic doctrine though they are not part of the dogma at all. He observes, moreover, that a good many people, especially those untrained in thinking, are capable of a good many conflicting and contradictory beliefs in their minds. Radcliffe-Brown[52] points out that religion develops in man a sense of dependence. One could face life and its chances and difficulties with confidence when he knows that there are powers, forces and events on which he can rely.

The jinns are forces that pervade the human environment. They should be feared. The life of man is full of uncertainties. The amulets give a sense of security and protection. The future is enveloped. The astrologers predict its content. Hence these are against the teaching of Islam, for only God should be feared. He protects his creation, and only He knows what is to come. Islam insists on reliance on Allah under all unforeseeable circumstances[53].

solar calendar, but which are now shared by the Shi^c^ites and Zoroastrians.

Maşse[49] reports that in Persia, during their New Year celebrations:

(i) Houses are given general cleaning, clean mats are spread out in the compounds, and savoury and appetizing foods are served and eaten.

(ii) In some families, all earthenware dishes used during the year are thrown out and replaced with new pottery.

(iii) A few hours beforehand, people bathe and put on new clothes. The men have their hair cut and the women adorn themselves.

(iv) Old people give New Year's gifts to children and the inferiors. Then the receptions begin, and visits are exchanged during a period of twelve days.

(v) While waiting for the sun to enter the new sign (the equinox) pious persons read verses from the Qur'ān or occasional prayers.

(vi) Each year the king spends more than two thousand tomans (Persian money) to maintain his astrologers, who are always near him with their astrolabes to decree propitious times. The evening preceding the naurouz used to be that of determining by the official astrologers, indicated by a cannon shot: «It is announced .... the astrologers go to the royal palace or to the governor of the place one or two hours before the equinox, in order to observe the exact moment .... singing and joy follow the announcement.»

5. CONCLUSION

Legend and historical evidence suggest that the origin of Hausa people in some manner came as a result of immigrations of people from the Near East mostly through North Africa, and intermarriages between different ethnic groups. But as far as some genres of oral traditions and belief systems are concerned, the major factor linking the peoples of the Near East and Hausa lands is Islam.

Islam as a religion is basically simple, and features of Islamic orthodoxy are outlined to cover three things[50]:

1. Islam (submission) in its five elements:
   a) Shahāda: witnessing the unity of Allah and the prophetship of Moḥammed.

   b) Ṣalāt: worship (five daily prayers).

   c) Zakāt: poor-rate.

   d) Sawm: fasting in the month of Ramadan.

   e) Hajj: pilgrimage to Mecca by those who can afford it.

2. Imām: total faith in the religion; and

3. Ihsān: right-doing.

Details of these basic Islamic requirements are given in the Qur'ān, the Hadith and Figh, books on Islamic theology that deal with matters con-

(ii) In Mecca, the door of the Ka^cba was opened for visitors in the month of Al-Muḥarram, on ʿashura.

(iii) ʿAshura is the day of the anniversary of Kerbala (60 Hijra/680 AD) in which Al-Ḥusain bin ʿAli bin Abi Ṭalib fell fighting against the Caliph Yazīd bin Muāwiya, and therefore is a great day of mourning for the Shīʿa sect[46].

As a new year day, ʿashura is marked by celebrations and certain forms of unofficial Islamic beliefs and practices in some Muslim countries. In Hausaland, for example, the month of Al-Muḥarram is called watan cika-ciki, literally meaning «the month of filling the belly». The descriptive name is indicative of the great feasts that take place in the evening of the ʿashura: that everyone must eat the best prepared food to the brim, otherwise if he leaves a space in his belly, it will be filled with hell-fire on the Day of Judgement. Some heads of households reserve the tails of their layya animals and add them to the meat to be cooked on the eve of ʿashura. It is said that a layya animal will carry its slaughterer across the siradi on the Day of Judgement, which is expected to fall on a cika-ciki night.

After filling their bellies on the eve of ʿashura, children fetch a little water from each of seven wells in buckets and calabashes. This water is to be drunk and dropped in bath water. The belief is that the angels who roam about in the world during this night might have dropped some firdaus water, the blessed water of Paradise, in some of these seven wells, and anybody who drinks or washes their body with firdaus water will be free of sins.

Then houses are cleaned and people dress up and pay a round of complimentary calls on parents and elders. In the compounds, pots, mortars, pans and all the household utensils with open mouths are inverted, lest the bad omen of the New Year pour into them at night[48].

The activities of malams (learned men) at the time of the New Year are of particular interest. Here it is important to distinguish between the orthodox Sunni malams and others who dabble in astrology and other practices. The Sunni malams are the learned men who stick to the Qur'ān and the utterances and practices of the Prophet Moḥammed. Before going to bed, these malams busy themselves reading the Qur'ān and/or other Islamic books of homily and didactic poetry in the mosques «to bless this night» of ʿashura.

On the other hand, malams who are learned in astrology get together either during the night of ʿashura or early next morning and read books of astrology to find out what the New Year will bring, ie. whether there will be constant deaths, or whether the year will bring prosperity or calamity. Prayers are offered outside mosques so that God will soften the blows of any misfortune which the New Year may bring, and so that God will make available to everybody the prosperity of the year. The chiefs of the towns are accordingly notified of the findings of the astrologers and are asked to slaughter animals and give alms to abate the misfortunes of the New Year.

Striking parallel beliefs and practices as found in Hausaland appear, again, in Persia during the celebration of their New Year day, naurouz, which originated from pre-Islamic observance of the

districts, for the malams (priests) naturally wish to substitute verses of the Qurān written and sold by themselves, and wrapped in small leather cases. These are worn over the body, and may be tied to the manes or tails of horses and other animals.» He then continues to describe the use of charms as protection against bullets, for childbirth, saving life, making the wearer invisible, as love-philtres, etc.

However, the use of amulets for evil purposes is rare. On the basis of this rareness, Robson notes, «If it is possible to use magic (charm) to heal, it is also possible to use it to harm.»[41] In my observation, rivalry is the main cause of the use of charms for evil purposes. In particular, some women have recourse to amulets and other procedures which border on sorcery in order to ward off the influence of a rival or a co-wife.

I have found an example of this usage of amulets among the Persians and the Hausa:

> Persians: In order to supplant a co-wife when there is one, a woman may have a recourse to a mullah (sorcerer) who will make up an amulet, sell her a bone and some hair which have been stolen from a dead person, and order her to bury them that same night in an old cemetery[42].
>
> Hausa: Some women go to malams (sorcerers) and explain what they want to do with a rival wife or a step-child. The sorcerer charges what is to be paid and in what form - money, clothes, animals, scents, or fowls. This being paid, the sorcerer's work takes the form of bewitching the intended victim through charms, powdered herbs to be put in food or drinking water[43].

I have not been able to trace the stand of official Islam on the use of amulets, except in the Encyclopaedia of Islām in which it is stated that, «Muslim theology which prohibits sorcery tolerates the use of amulets.»[44] The argument put forward by learned Muslims is that one may use amulets for protective purposes only, and that the amulet itself as an object should not be relied upon, but the divine verses and names written in it. However, to the best of my knowledge educated and learned Muslims use prayers rather than charms, because a prayer is more of a direct personal appeal to God for one's wishes.

4. BELIEFS AND PRACTICES DURING NEW YEAR CELEBRATIONS

The lunar calendar determines the dates of Islamic holidays, and Al-Muḥarram is the first month of the Muslim year. On the 9th and 10th of the month, two voluntary fast-days called tasu'a and 'ashura respectively are observed. These fast-days are said to belong to the Jews originally, and were adopted into Islam by the Holy Prophet Moḥammed when he first arrived in Medina. Islam later made observation of these fast-days optional, but 'ashura is kept as a holy day by the devout Muslim world[45]. Historically, the day of ʿashura has witnessed some significant events:

(i) On that day, Noah is said to have left the Ark after the Flood subsided. The Ark remained afloat and everyone came out of it, men and beasts, fasted and made a feast in the evening and gave thanks to Allah.

be loudly said and answered (by the person you visit) before you can enter into the house or room. This is to warn the *jinns* standing by the doorway to move out of the way, otherwise you may step over them and bring about your death[34].

The prayer-writers referred to by Donaldson, called *jinngir* by the Persians because they have the power of summoning the *jinns* and «give evidence of their presence upon the request of a family that had a series of misfortunes or continued illness, childlessness, loss of children, etc...»[35] have parallels in Hausa in *malaman tsubbu* (magicians, sorcerers, priests, «doctors», etc.) who, besides giving *jinn* treatments, also write amulets, my next topic.

3. (b) BELIEFS ABOUT THE AMULETS

The Arabs call amulets *ḥama'il*, which can be translated as charms, talismans or amulets. A charm is defined in the *Standard Dictionary of Folklore* as a material object, usually portable and durable, worn or carried on the person, placed in a house or among possessions to function as a protective or preventive device. The use of charms is worldwide, and they are found among all peoples[36].

My main concern in this paper is to trace the use of charms in the lands of Islam, where amulets are written on strips of paper on which prayers, signs and figures, divine names of angels, verses from the Qur'ān, astrological symbols, figures of animals and men and magic squares are written[37]. The work of the charm is usually mentioned in it. A beautiful example of such work is given in the *Folklore of the Holy Land*[38] as follows:

.... And by the power of all the holy names and seals written in this charm, I adjure all malignant powers, evil spirits, impure powers and all kinds of plagues that molest human beings to be scared away from, and fear the wearer of this amulet, and not to approach her; nor to annoy her in any manner, either by day or by night, when she is awake or when she is dreaming. May she obtain a perfect cure from all malignant diseases which are in the world, and from epilepsy, convulsions, askara, paralysis, headache, a beclouded mind, oppression and palpitation of the heart, and from all bondage and witchcraft, fright and vexation, trembling, startling, excitement, disease of the womb, evil imaginations and visions, male or female devils and demons and all hurts .... a perfect cure, deliverance and shield from all evil diseases existing in the world henceforth and forever. And by the power of:

(verses, divine names,
mixed names of angels
or figures or squares)

AMEN

Hanauer[39] notes that besides written amulets like the one translated from the original Hebrew above, it is customary among orientals to wear different objects made of metal, glass, bone, etc., to keep away evil spirits and ward off the effect of the evil eye. Likewise in Hausaland, varieties of written charms and medicinal objects regarded as protective are used. During research in Hausaland in 1900, Tremearne[40] noted, «Charms are used in the Mohammedan

large part in which the folklore elements of the different races overcome the common Muslim atmosphere. The spirits appearing in them are more North African, Egyptian, Syrian, Persian and Turkish than Arabian or Muslim. Besides this, there are the popular beliefs and usages associated with jinns in which there are points of contact with category (ii) above.

My main concern in this paper is with the last (iii) above) of the jinns. There appear fascinating, striking parallels in the folkloristic attributes of the jinns as conceived by the Persians[31] and the Hausa[32]:

1. The Persians and Hausa give them various names: Persians call them dives, peris, jinn, shaitan; and Hausa call them al-jannu, iskoki, ibilisai. These various names interchange due to the imperceptibility of these beings.
2. The jinns are busy everywhere, and all the time.
3. They are more dangerous at night than during the day.
4. Their places of preference are darkness, thus they are found more in latrines, wells, dark corners, ruins, public baths. They also frequent trees and water places, graveyards, kitchens and the deserts.
5. They never intervene with mankind during the month of Ramaḍān. It is a blessed month.
6. When one is alone and afraid of them, the recitation of certain verses from the Qur'ān will scare them away.
7. They are capable of changing into anything, eg. snakes, lizards, porcupines and even humans. And they understand human speech.
8. Certain verses are recited by some exorcisers to subjugate them and enter into communication with them.

The following are examples of applied superstitious beliefs about the jinns entertained by the Persians and the Hausa:

1. (a) Persian: At dusk a woman should herself light the lamp in her house .... One should be especially careful not to bump the jinns involuntarily, and thus one should not sweep at night ...[33]

   (b) Hausa: Sitting on the door-step is unwise because the jinns will some day throw the sitter hard on the floor .... (according to some beliefs, says M. Gidado, this throwing on the floor is the cause of hunchback). Sweeping at night is taboo, because the sweeper may sweep over the house of some jinns[34].

2. (a) Persian: Since the jinns understand all languages, one must watch one's words so as not to irritate them. It is even more important not to whistle, especially at night, for you would attract them and risk falling into their possession[33].

   (b) Hausa: The salām (peace be on you) must

plan. The other warned him against taking a woman's plan because it is weak and unreliable and will likely get one involved in committing a crime, for to kill a living thing is a criminal act.»

Then Prophet Sulaiman said, «I agree you had important guests. I intended to kill you, but now you can go. Woman's plan is unreliable, and anyone who follows it will get lost. Don't tell anybody about this. Go.»

After Prophet Sulaiman discharged the owl, he delegated somebody to go and tell the other birds to go away. They flew away, met the owl and started beating it with their wings asking it to narrate what passed between it and the Prophet. That is why the owl hides away during the day. Any bird that sees it in daylight will follow it, beating it with its wings.

In both the story of Prophet Sulaiman and the two pigeons, and the story of Sulaiman and the owl, the themes pertain to women. But the plots and the birds involved differ. In the former, the two pigeons were the central characters, and its theme serves to explain the consequences of telling lies to women, while in the latter, the owl is the main character, and his invention of a reported dispute to allude to the Prophet's intention of killing the birds on the advice of a woman, centres on the moral.

The rendering takes on local colouring. The thatched hut is African background, and the birds cited are mainly found in Sudan. There is also the etiological motif of explaining why birds mob an owl at daytime[28].

3. (a) BELIEFS ABOUT THE JINNS

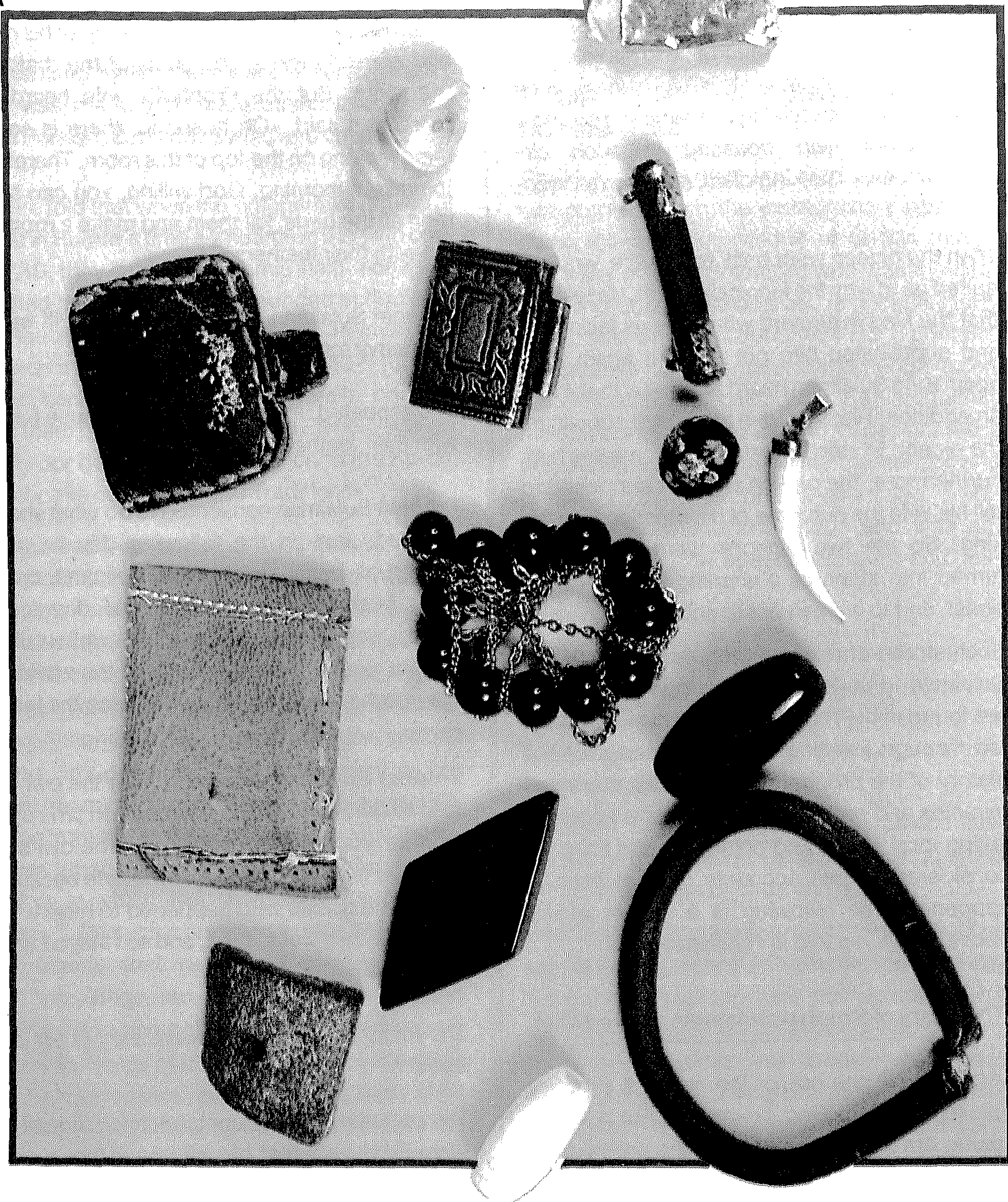
The *jinns* are peculiar, ambiguous, supernatural beings that frequently appear in the folk traditions of Arab and Islamized peoples. The *Standard Dictionary of Folklore* defines them thus: In Arabic tradition, a devil or demon with great miraculous power. There are five kinds of *jinn*: *jann, jinn, shaitan, ᶜifrit* and *marid*, but these are seldom distinguished in translation[29].

On the other hand, the *Encyclopaedia of Islam*[30] classifies the notion of the *jinns* threefold:

(i) **In pre-islamic Arabia**: what the Arabs conceived of as *jinns* were the nymphs and satyrs of the desert, that side of nature still unsubdued and hostile to man. When the Prophet Moḥammed was introducing Islam and the idea of one God, the Meccans were confusing the concept of God, forming vague notions of impersonal gods, asserting a kinship between Allah and these vague gods (Qur. XXXVII 158), made them partners of Allah (Qur. VI 100), made offerings to them (Qur. VI 128) and sought aid of them (Qur. lXXII 6).

(ii) **Islam** officially recognises the existence of the *jinns* as beings «created out of smokeless flame» (Qur. IV 14). And being of airy bodies, they are capable of appearing under different forms. The Prophet was sent to them, to the angels and to mankind.

(iii) **The** *jinn* **in folklore**: this division concerns the use of the imperceptible beings referred to as the *jinns* in magic. In popular stories, for example the Arabian Nights, the *jinns* play a



palaces, in a minute. Sulaiman quickly summoned the male pigeon and asked him to give the reason why he told such a lie to his wife. The pigeon said, «Your Majesty will forgive me when I explain that I was talking to a female. You know one cannot help boasting in such circumstances.» The king dismissed him as irresponsible.

Then the pigeon went back to his wife, who enquired as to why the king called him. He told her that the king overheard what he was telling her and supplicated him not to do it again. This again King Sulaiman heard and knew that it was an additional lie, because he did not supplicate the pigeon to stop boasting but dismissed him. Furthermore, the pigeon was not supposed to tell his wife the outcome of his meeting with the king. So the two pigeons were accordingly turned into stone as a warning to men not to boast, and to women not to encourage them.

Such stories of the supernatural power of King Sulaiman to understand the language of birds are found in the Hausa folk traditions, transmitted through listening to commentaries of the history of the prophets. In particular, stories of miracles and esoteric knowledge are adopted, taking local shape and colouring, and they are considered as true accounts of what actually happened. The following is a variant of the above story[27], as told in Hausaland:

The Story of Prophet Sulaiman and the Owl

Long ago, in the era of the reign of Prophet Sulaiman, whom God empowered to rule the spirits, the jinns, the birds and the animals, he (Sulaiman) happened to be sleeping in his room when an owl came to rest on the top of his room and started picking the grass of the thatch of the room. But the Prophet's wife heard the noise and said, «Oh husband, there is something moving on the top of this room. Therefore, tomorrow morning, God willing, you can summon all the birds, kill them and make a room for me with their feathers.»

Prophet Sulaiman said, «What! The guilt will be too heavy for me to carry.»

She repeated, «You must build a house for me with their feathers.»

Prophet Sulaiman consented to do what she requested, and on the following day he summoned all birds: saddle-bills, pelicans, crown birds, bustards, hawks, black kites, doves, vultures, ostriches, guinea-fowl, white-bellied stocks, and all the other birds of the world. All attended except the owl, which was the last to come.

Prophet Sulaiman was angry with the owl and said to her, «Why didn't you come in time until I sent for you for the third time?» The owl said, «Forgive me, Your Majesty. I was late because I had some guests who happened to have a dispute as if they would fight, and so I stayed to listen to them.»

The Prophet said, «What were they quarrelling about?»

The owl said, «Oh Prophet Sulaiman, one of the disputants said that his wife gave him a good

Persian and Syrian, but mainly Hellenic (Greek), and was marked by translations into Arabic from Persian, Sanskrit, Syriac and Greek ....».

We are told that when the Wangarawa arrived at Kano in Rumfa's time sometime in the 14th century AD, they implanted Islamic institutions, appointed imāms and qādis, and founded schools for the teaching of Islamic studies[20]. Palmer also records that: «In Yakubu's time (1452-1463) the Fulani came to Hausaland from Melle, bringing with them books on Divinity and Etimology. Formerly our doctors had in addition to the Koran, only books of the Law and Traditions»[21].

Written records enshrine descriptions of aspects of Hausa culture and civilisation. After the Hausa embraced Islam, Arabic literature dealing with religious and secular matters flowed into Hausaland, and soon were read by the learned men (malams), translating the Qur'ān, traditions, histories of the Prophets, Caliphs and the Arabs in general. This is evidently the mainstream of the cultural transmission and diffusion from the Arab to Hausa lands. Hiskett observes that Islam really influences Hausa folklore in which «we shall expect to find the Koran»[22]. By such a broad comment, I think Hiskett means that names of certain angels, prophets, kings, etc. mentioned in the Qur'ān do crop up in some Hausa folk narratives.

It is on the basis of these channels of influence (reading, translation, commentaries) that I shall pinpoint specific examples of parallels in Islamic tales of prophetic miracles, jinns and amulets, and in certain Hausa beliefs and practices during New Year celebrations.

2. NARRATIVES RECOUNTING PROPHETIC MIRACLES

The Holy Qur'ān says that God endowed certain prophets with the extraordinary power of doing things or knowledge of certain things. The story of King Solomon, who was the second king of the united Israel, reigning for forty years, and who died about 934 BC[23], contains accounts of his supernatural knowledge in certain classes of Arabic literature. He is frequently mentioned in the Qur'ān and is designated a true Apostle of Allah, a divine messenger and precursor of the Prophet Moḥammed[24]; Solomon had esoteric knowledge and was acquainted with the speech of birds and animals[25].

Variants of the story of Sulaiman (Solomon) and the birds are found in use widely in the Near and Middle Eastern folk traditions. For example, the following story[26] gives an account of his knowledge of the language of birds:

Sulaiman el-Ḥakim reigned in his palace near the Dome of the Rock. He was well acquainted with the language of birds and plants.

Men believed that the hearts of women could be won only be boasting and ostentation. One day Sulaiman was sitting near the window of his palace listening to the love-talk of two pigeons upon the house-top. He suddenly overheard the male pigeon talking boastfully to his wife, saying that he could destroy all the buildings of the kingdom of Sulaiman, including the

There may be some historical meaning in this oral account of the Islamisation of Hausaland. The Caliph ᶜUmar bin Khaṭṭāb, who is said to have sent ᶜAmr binᶜAṣi to Bornu, reigned between 634 and 644 AH[10], and Hitti[11] reports that «a column of Arabian troops was operating .... under ᶜAmr ibn al-ᶜAṣ to the west, bringing the people of the valley of the Nile and the Berbers of North Africa.» Although this account does not indicate that ᶜAmr ibnᶜAṣi reached West Africa, Zwemer records that the spread of Islam in Africa began in 638 AD; between 1050 and 1750 it spread to Morocco, the Sahara region and the western Sudan. There were three streams of Muslim immigration and conquests: from Egypt they spread as far as Lake Chad, and from the north-west of Africa they came down to Lake Chad and the Niger region[12]. But Dr Fika has made an observation on this oral account: «By the time of the first Caliph, which was in the 7th century, even Bornu Kingdom, which was the oldest kingdom in the central Sudan, was not consolidated. Hence the envoy's coming to Bornu is historically unlikely»[13].

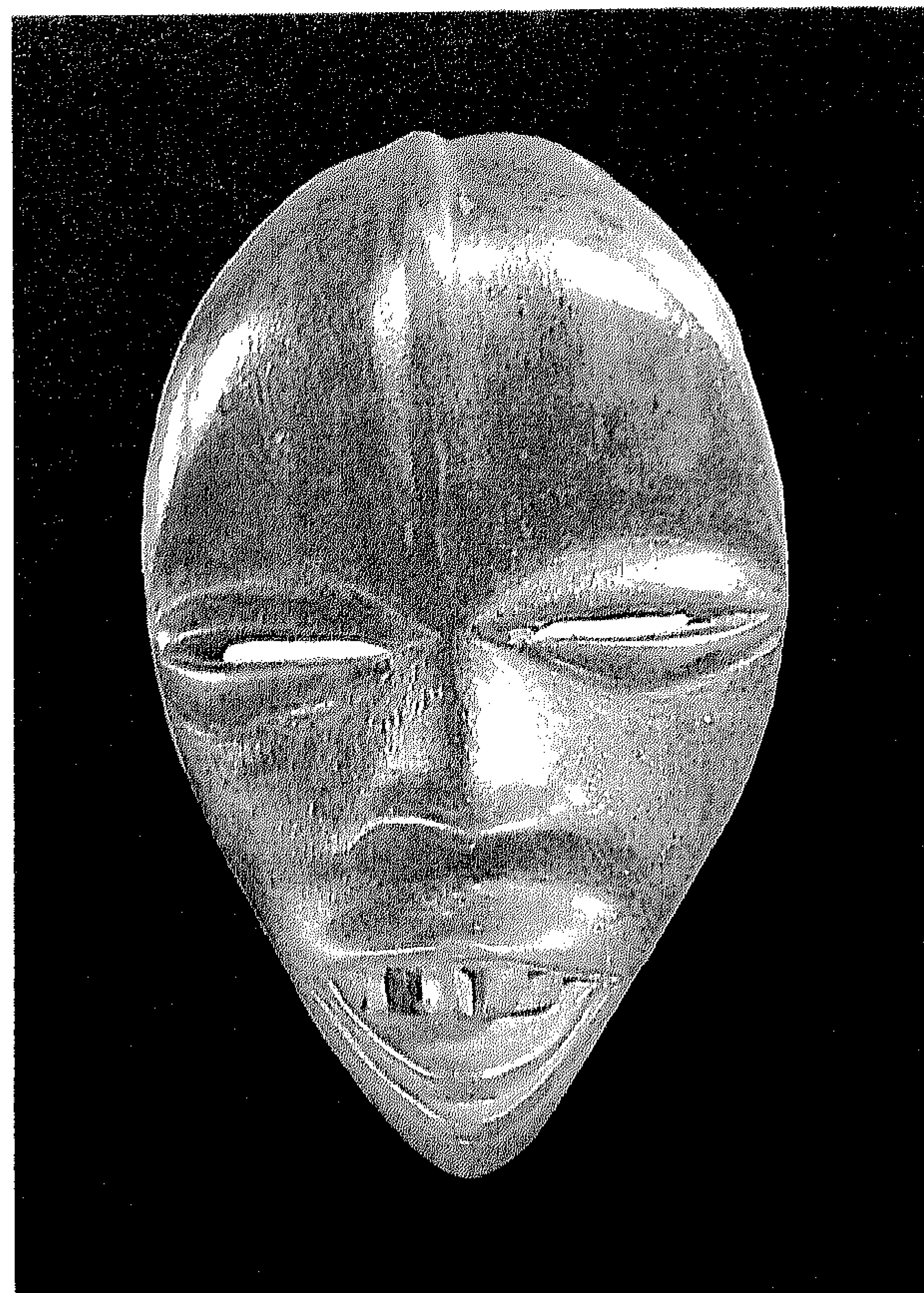
Besides history, our interest in this oral account of the Islamization of Hausaland lies in the fact that the arrival of ᶜAmr binᶜAṣi as an Arab Islamic envoy with his companions introduces certain elements of culture that adhere to this day in the Hausa emirates: Islam as a religion of the people, the swords, the turbans, the spears, the shields and the kingly fez. These remain part of the instruments of royal office today. Belief that local sharīfs are descendants of the Prophet is still fresh, and such sharīfs enjoy honour and respect. Another important point is that the legend says Bornu was the first state in the region to accept Islam, and some historical documents agree with this: «Bornu has one of the oldest histories in the North; Bornu standing at the caravan junction between east and north, became the host of cultural traits from the civilizations of both the Maghrib and the Orient; Islam left its mark on Bornu before it penetrated the Hausa States»[14].

Other sources, namely Greenberg[15], ᶜAbdullāhi Smith[16], etc., contend that Islam first came to Hausaland from the west: «That historical materials show that Islam first reached the Sudan by the extreme western route»[17]. This is a route that runs from North Africa (Morocco, Algeria, Tunisia) down to Western Africa (Songhai empire, Hausa states, etc.) in the 15th and 16th centuries[18].

By whatever route Islam reached Hausaland, its acceptance brought about the introduction of associated forms of Near Eastern civilisation - knowledge, beliefs and other aspects of culture. Islam itself is receptive to adaptation in the cultures of the societies it came in contact with. At its inception, it constituted Arab culture only; but later, in the era of its expansion, Hitti[19] reports that it assimilated the cultures of the people that came into its fold: «The victory of Moslim arms under .... al-Rashīd during the Abbasid dynasty of the 9th century over the Byzantine enemy .... made this period popular in history .... it witnessed the most momentous intellectual awakening in the history of Islam, and one of the most significant in the whole history of thought and culture .... This was due in a large measure to foreign influences, partly Indo-

tional connection either with Mecca or with Baghdād, the seat in later times of the Abbasid caliphate .....The essential points in the Daura traditions are that the founders of the Hausa States were foreigners from the east, and all belonged to the same racial stock .... The reference to Baghdād may be an echo of the time when North Africa was connected with the Caliphs of Baghdād.» In a footnote (p. 74), Meek likens the Daura legendary hero, Bayajida (or Abuyazīdu), to the Asben legendary hero, Bayazīd (probably the same Abuyazīd), the Tunisian revolutionary born in Gogo, Songhai, who led a Kharjite Berber revolt against the Fatimid of North Africa.

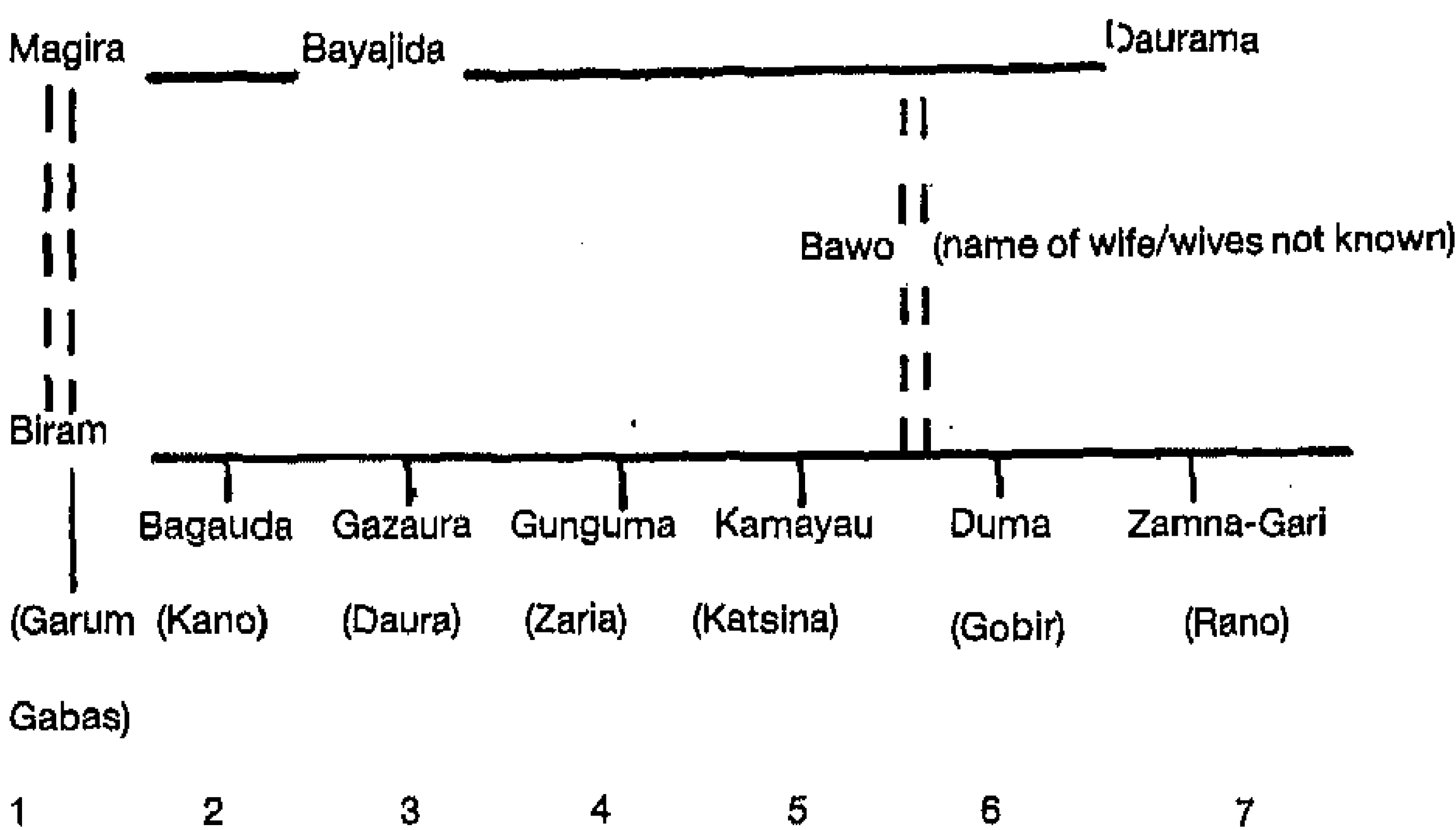
Another way of looking at the historical relation between the Hausa and the Near East is connected with the spread of Islam in Hausaland. Learned Hausas hold that Islam penetrated into Hausaland through Bornu at a time when it was ruled by Danama ibn Umme (1098-1150), who sent a messenger, Gujalo, to Caliph Abubakar Siddik in Arabia[8]. The messenger went and remained there to be received by the Caliph, who was busy with wars. However, Caliph Abubakar (632-634) died before he could attend the messenger. Caliph ᶜUmar, who replaced him (634-644), immediately dispatched an envoy, ᶜAmr binᶜAṣi, with manuscripts of the Qur'an written by ᶜAbdullahi, son of the reigning Caliph, turbans, a sword, spears, shields, a kingly fez and plates as presents from the Caliph to the Sultan of Bornu. While in Bornu, ᶜAmr bin ᶜAṣi instructed the ruler and people in the Islamic



creed, and gained prominence and honour. From among the Arabs who accompanied him to Bornu, ᶜAmr sent three hundred to Hausaland to give the people there instructions in the religion of Islam. They accordingly went to Kano, Katsina and other large towns in Hausaland. Having thus spread Islam throughout Hausaland, ᶜAmr binᶜAṣi returned to the Caliph in Arabia and was later made ruler of Egypt. However, the majority of Arabs who had accompanied him to Hausaland remained there and intermarried with the Hausa; their descendants are now called sharīfs (descendants of the Prophet)[9].

Early in the morning, as people passed the well, they noticed the dead body of the snake and notified the Queen of Daura, Daurama, who immediately came to the scene and declared that anybody who produced the head of the snake would be given half of the town to rule. Many people claimed to have killed the snake, but in vain because they could not produce the head. At long last, the old woman came and revealed the story of her guest who had drawn water from the dreaded well the previous night. Bayajida was then summoned to the Queen and on request produced the head of the snake. When offered half of the town he refused, and instead requested the hand of the Queen in marriage and she consented. They were married and lived happily.

In the course of time they had a son, Bawo, who ruled the town after their death. And Bawo had six sons who later became the founders and rulers of six of the seven Hausa states (Biram, son of Bayajida by Magira being founder and ruler of the seventh Hausa state):



This legend is held by the Hausa people to be a true account of their emergence and the origin of their seven states. Kirk-Greene[3], who went to Daura personally, noted that the ancient well of the Bayajida legend is preserved there, and bears a bronze plaque on which the following is inscribed:

> «This is the well at which, according to ancient legend, Bayajida, son of the King of Baghdād, slew the fetish snake known as Sarki, afterwards married the reigning Queen of Daura. Their son, Bawo, begat the first rulers of the Seven Hausa States who were the origins of the Hausa race.»

The foregoing legend presents one way of looking at the origin of the Hausa, though it is difficult to support it with historical facts. However, Johnston is of the opinion that the legend is probably a «crystallisation in the folk-memory of the peaceful union of the Berbers (a tribe over North Africa) and the Sudanese in the 11th century, which produced the Hausa people»[4].

M. G. Smith[5] believes that the Hausa people originate from the union of immigrant settlers (represented by the Bayajida-Magira group) and native peoples (represented by the Daura people) prior to the arrival of Bayajida. ᶜAbdullahi Smith[6] argues that these points are speculative and without historical basis, as there was no Berber penetration into the zone occupied by the Hausa before the 15th century.

As for the legend suggesting that the Hausa people originated from Baghdād, Meek[7] states, «We need not dwell on the attempt to connect Abuyazīdu with Baghdād. All the Islamized tribes of the Sudan seek to establish a tradi-

INTRODUCTION

In the Holy Qur'ān and in the Hadīths, Islam specifically requires Muslims to believe in Allah, the Prophets, the Angels, the Divine Scriptures and the Day of Judgement. These form the major part of Islamic official beliefs, as prescribed by Islam. However, in addition to these beliefs, there appear among some Muslims, some forms of unofficial beliefs and practices, mainly superstitious in nature, but associated with Islam. These beliefs and practices seem to feature in similar forms in the world of Islam. This paper traces some parallels in such unofficial beliefs as they appear in the Hausa and in the Near Eastern folk traditions. Indeed, from the outset, the paper contends that the appearance of similar unofficial Islamic beliefs found among the people of the Near East and the Hausa people of the northern parts of Nigeria is not entirely coincidental. Rather, it is a result of gradual borrowing and assimilation established through centuries of historical migrations and commercial contacts between Arab and Hausa lands. There is both legendary and historical evidence to prove this.

1. LEGEND AND HISTORY

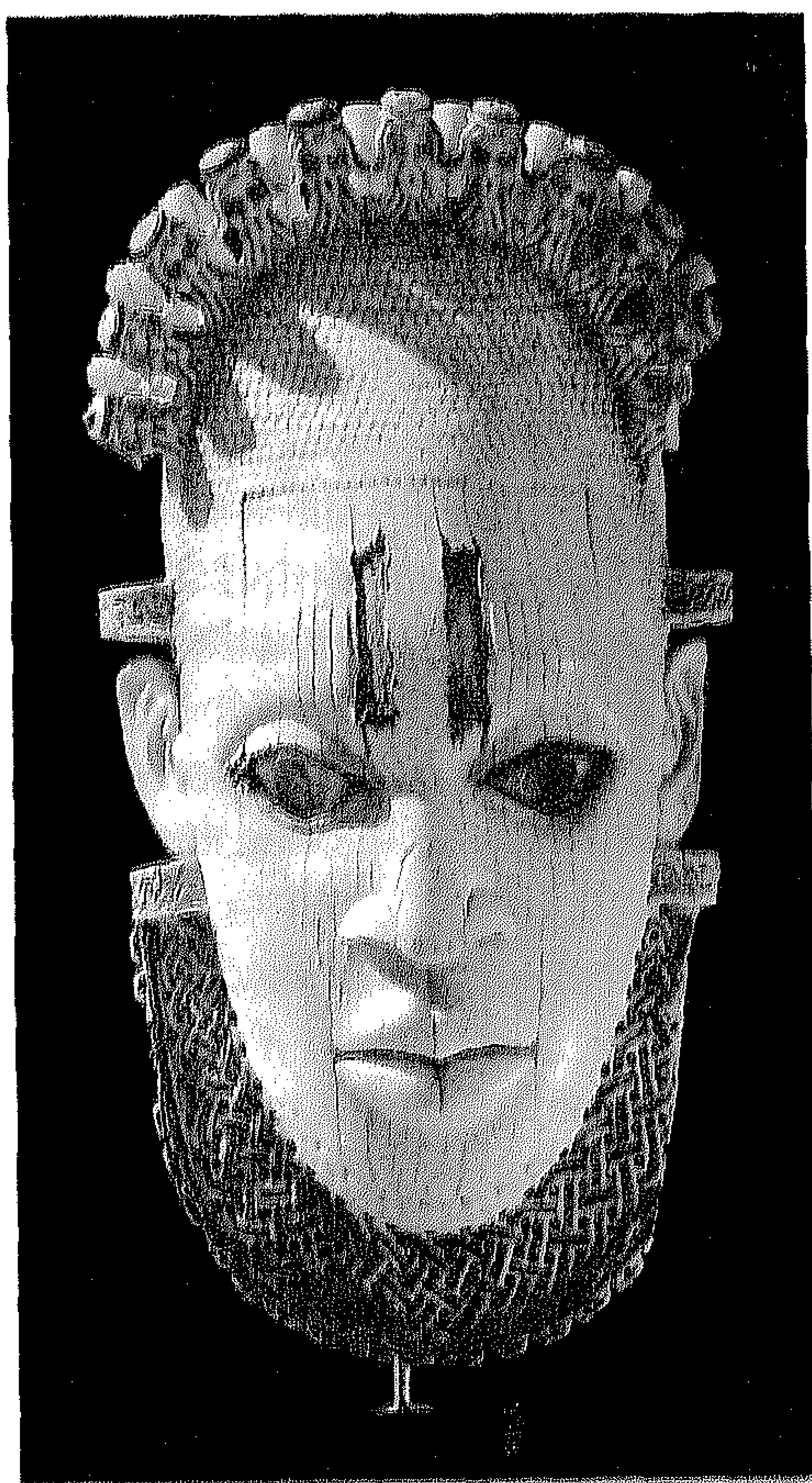
The Hausa claim to be originally of Arab descent, and this claim is manifest in the various versions[2] of the account of their legendary hero, Bayajida, who was said to be a prince of Baghdād. His Baghdādi name was Abuyazīdu, and the reason given by the tradition for his coming to Hausaland runs thus:

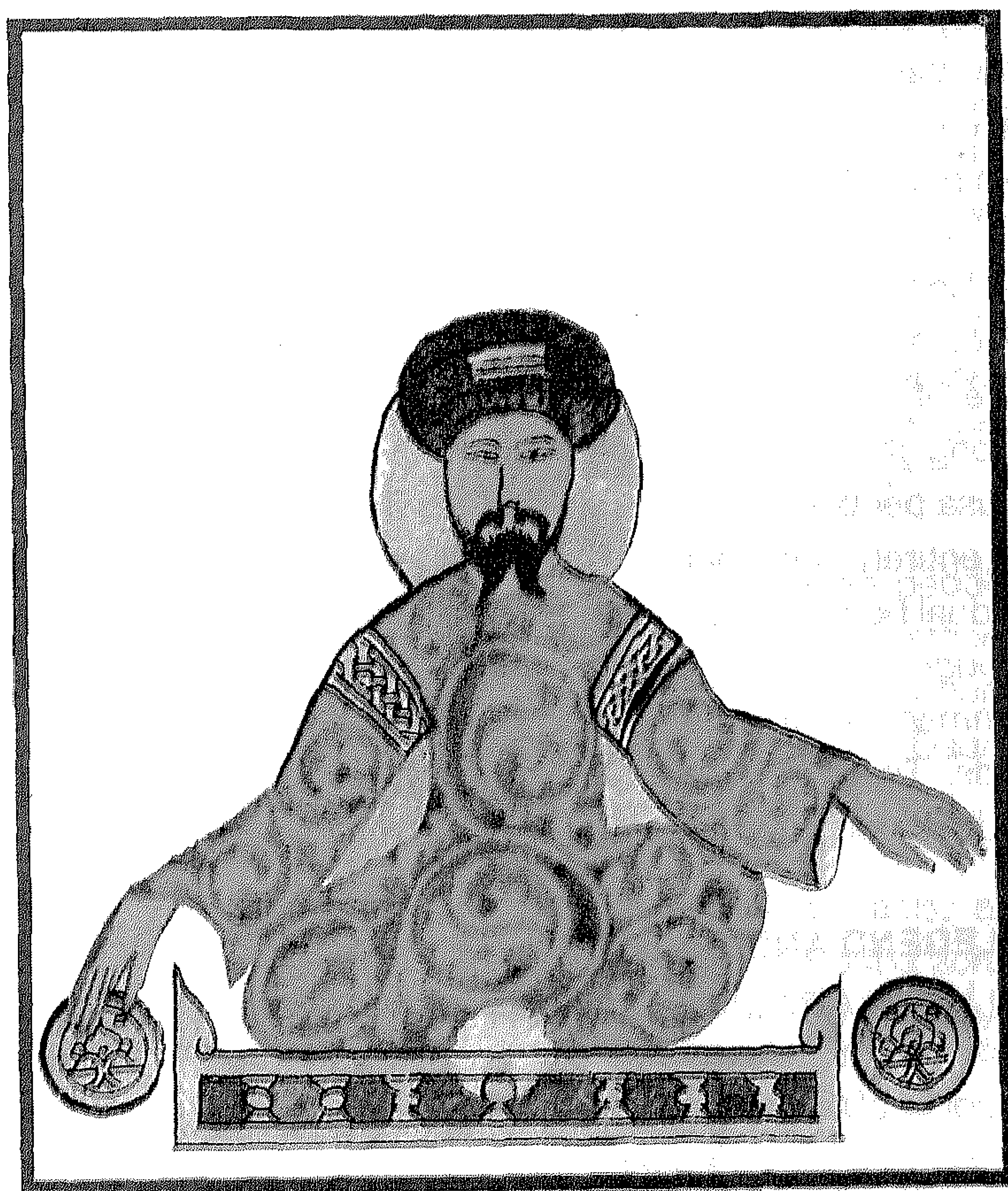
Long ago, when ᶜAbdullāhi, the father of Abuyazīd, was the King of Baghdād, an infidel known as Zigawa made an attack on Baghdād. During the war, the Baghdādi army split into forty groups and Abuyazīd led twenty groups, left his home in the east and wandered about with his army until they reached Bornu in the north of Nigeria, where he stayed and helped the Sultan of Bornu in different wars to defend his territory. People began to call him Bayajida. He married the princess of Bornu, Magira, and slowly became famous, wealthy and powerful. The Sultan of Bornu envied him for this and conspired against his life. But his wife, the princess, was aware of this plot and told Bayajida to leave town and run to safety. They packed and left, heading westward until they reached Garum Gabas where they stayed. After some time she left Magira in Garum Gabas to deliver a child for him and he proceeded to Daura.

He reached Daura (then ruled by a woman called Daurama) at night, stayed in the house of an old woman called Ayana, and asked her for water to drink. He was informed there was a scarcity of water because there was only one well in the whole town, inhabited by a huge snake called Sarki (chief, emir), and nobody could draw water from it until Friday at a gathering of the whole community. But Bayajida bravely took a bucket, went to the well, threw the bucket into it and drew water with the snake grasping the rope tied to the handle of the bucket. He caught hold of the head of the snake, cut it off, put it in his sack, threw the rest of the body by the well, drank some water out of the bucket and took the remainder to his hostess the old woman, who was surprised by his bravery. All these events took place that night.

by Dr Ibrahīm Yaro Yahaya

SOME PARALLELS IN UNOFFICIAL ISLAMIC BELIEFS IN NEAR EASTERN AND HAUSA FOLK TRADITIONS[1]





TRANSLITERATION SYSTEM

Al-Ma'thurat Al-Shaᶜbiyyah follows, as far as possible, a transliteration system which is almost identical to that of the Encyclopedia of Islam. The main features of the system are listed below for convenient reference to articles published in the English Section.

ب	b	غ	gh
ت	t	ف	f
ث	th	ق	q
ج	j	ك	k
ح	ḥ	ل	l
خ	kh	م	m
د	d	ن	n
ذ	dh	هـ	h
ر	r	و	w
ز	z	ي	y
س	s	ضمة قصيرة	u
ش	sh	ضمة ممدودة	ū
ص	ṣ	فتحة قصيرة	a
ض	ḍ	فتحة ممدودة	ā
ط	ṭ	كسره قصيرة	i
ظ	ẓ	كسره ممدودة	ī
ع	c	الشدة	(double letter)

CONTENTS

ENGLISH SECTION

ARABIC SECTION

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

- **Haya Jāsim**
  Teacher, Bahrain

- **Moḥammed Saᶜīd Al-Balūshi**
  Researcher, AGC Folklore Centre, Doha, Qatar

- **Dr . Aḥmed ᶜAbdel Raḥīm Naṣr**
  AGS Folklore Centre, Doha, Qatar

- **Dr . ᶜAbdel ᶜAzīz Labīb**
  Cultural Activation Centre, Tunisia

- **Dr . Ṣabri Muslim Ḥamādi**
  Faculty of Arts, Mosil University, Iraq

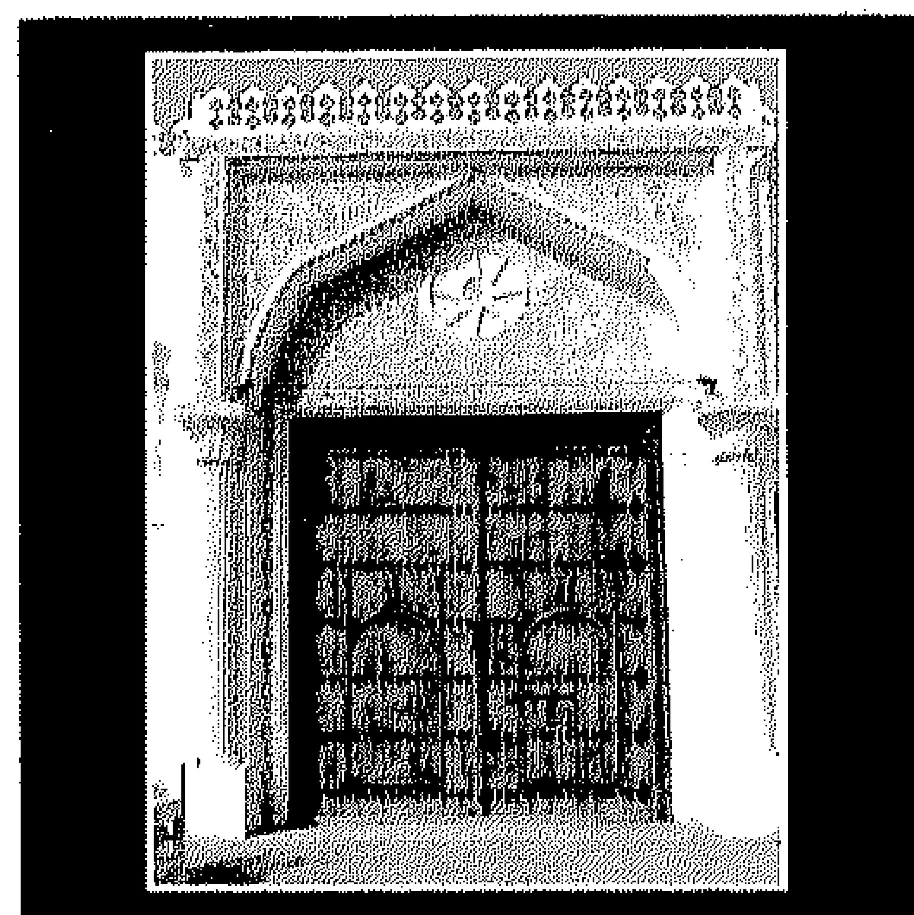
- **Moḥammed ᶜAbdel ᶜAzīz Al-Badaḥ**
  Al-Ṣafāt, Kuwait

- **ᶜIssa Al-Jarajrah**
  Dāḥiyat Al-Ḥussein Iiliskān, Jordan

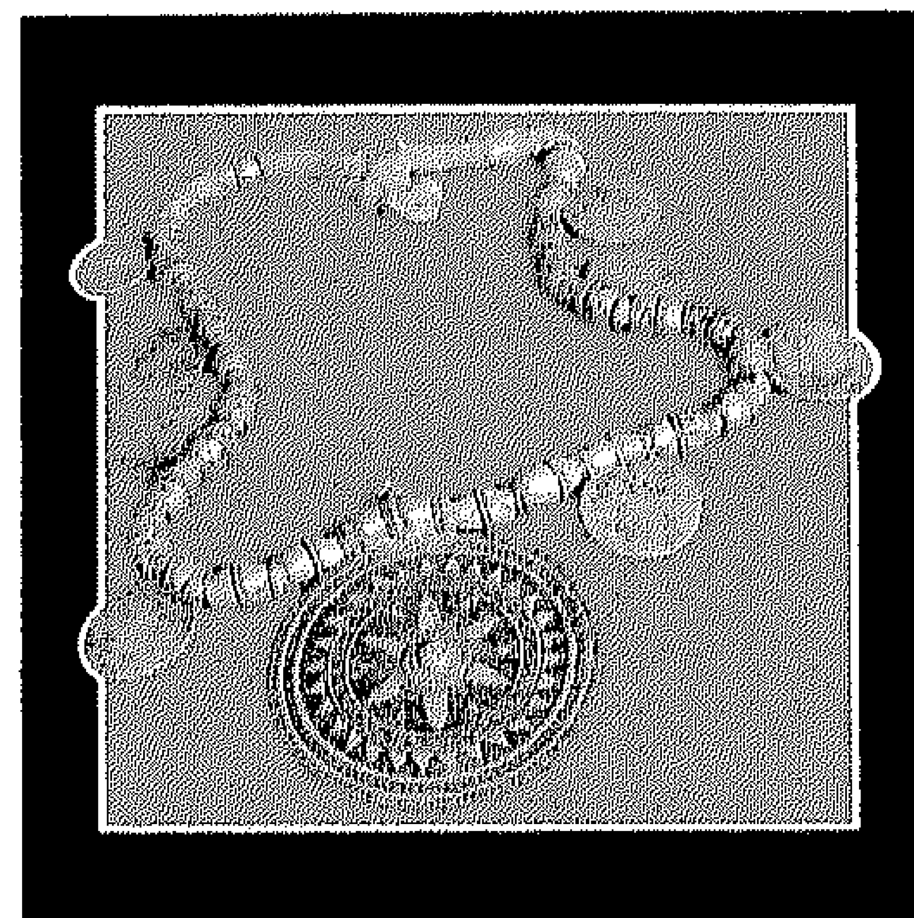
- **Dr . Ibrahīm Yaro Yaḥaya**
  Bayero University, Kano, Nigeria



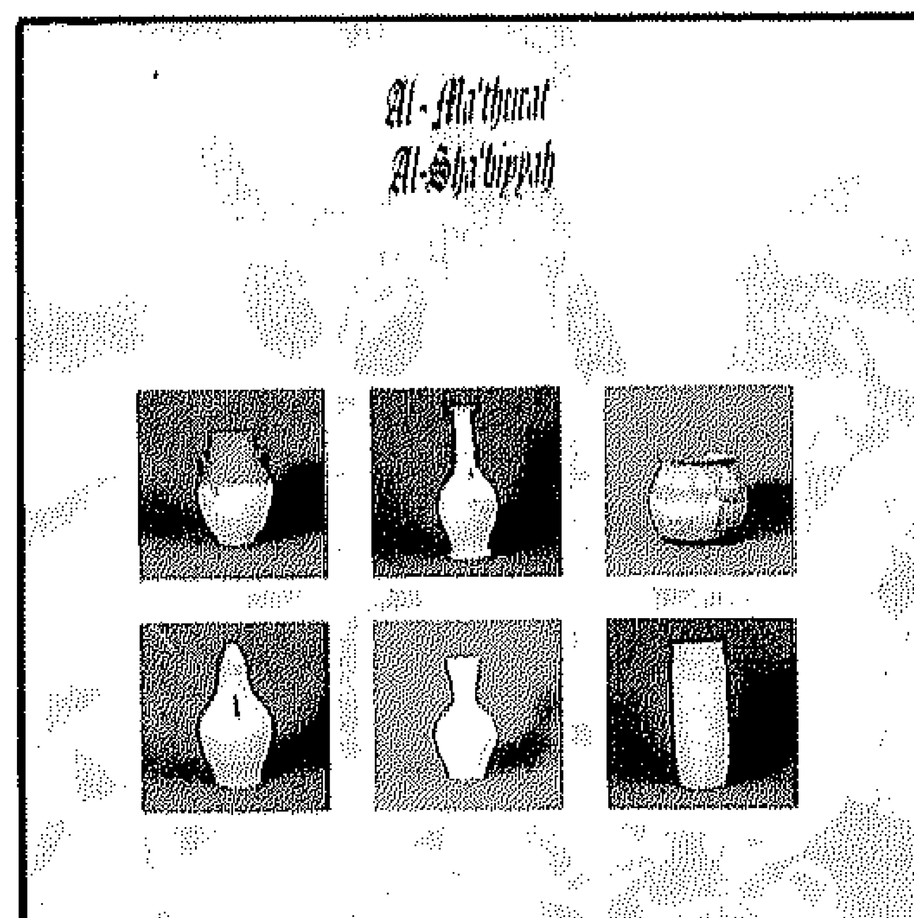
COVER 1
POTTERY INDUSTRY AS ONE OF THE OLDEST FOLK CRAFTS KNOWN IN THE REGION
Photo: Shawqi Othmān AGS Folklore Centre, 1987.



COVER 2
WOODEN DOOR WITH FINE PLASTER DECORATIONS ABOVE
Plaster decorations & carved wooden doors: a traditional art form in the region.
(Entrance to Al-Kūt Fort - Doha - Qatar)
Photo: Shawqi Othmān, 1988.



COVER 3
FOLK JEWELLERY
A favourite ornamentation of Gulf women in the past and a creative art form in the region.
Photo: Shawqi Othmān, 1987.



COVER 4
POTTERY VESSELS OF VARIOUS SHAPES & USAGES
Photo: Shawqi Othmān, 1987.

A WORD FROM THE EDITOR

The current high status of folk arts in the Arab Gulf States is evident from the attention and support folk song, music and dance troupes receive officially. The Ministries of Information and Culture in these States are responsible for taking care of folk activities and performers alike, reflecting the dual nature of the States' obligations in both human and national terms. Those people who undertake the important task of memorising and keeping alive the folk aspects of national heritage deserve encouragement, care and support to enable them to survive and continue their good work. Care and support for folk artists should be maintained well throughout their old age, as their experiences and valuable contribution to the society should be kept intact and handed down as a whole to the coming generations. Folk art as a common heritage of a national dimension should be preserved by keeping its chain of continuity alive. This cannot be accomplished unless full support and encouragement is given to folk artists and their troupes. Lack of national interest and support can drive performing artists to abandon their professions, resulting in the disappearance of those folk art forms. By stressing the importance of such issues, we look forward to the day when the States' support can be extended towards other equally important folk arts and artisans such as craftsmen, the makers of handicrafts whose trades are threatened by extinction. Craftsmen deserve respect and care as they play an important role in the preservation of the national heritage. They should be assisted by the introduction of adequate marketing facilities for their products, as well as by generating interest and encouragement for their trades and making available the raw materials necessary for production. One hopes that such efforts will culminate in the creation of a craft institute in the Gulf region, where young artisans can be trained to master the traditional crafts of the region, such as carpet weaving, saduo, boat building, traditional clothing, etc. Then work opportunities would be made available for a number of skilled and experienced craftsmen to train a new generation of young craftmen, who will preserve the folk arts which are on the verge of dying out. In this respect it is worth mentioning the substantial encouragement and support the Sultanate of Oman gives to its craftsmen. Following the positive steps taken by the Omanis would be the right approach to ensure the necessary care and support that such a national heritage deserves.

COST (per copy)

United Arab Emirates	DH 10,00
State of Bahrain	BD 1,000
Kingdom of Saudi Arabia	SR 10,00
Republic of Iraq	ID 1,000
Sultanate of Oman	RO 1,000
State of Qatar	QR 10,00
State of Kuwait	KD 1,000
Tunis	TD 1,000
Morocco	DH 10,00
Egypt	Piaster 100

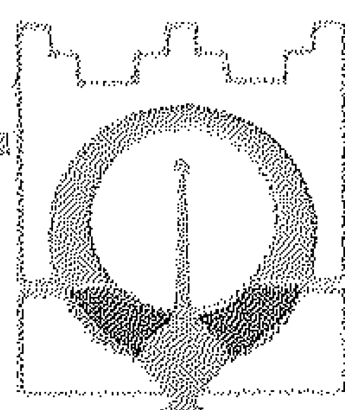
SUBSCRIPTION (including air mail postage)
(Annually-(4) Issues)

Gulf States and Other Arab Countries
* Individuals : 40,00 QR.
* Organizations : 80,00 QR.

Other Countries
* Individuals : 20 $.
* Organizations : 40 $.

Ali Bin Ali Printing Press

P.O. Box-75 — Doha-Qatar



Al-Ma'thurat Al-Sha'biyyah

Published by : **THE ARAB GULF STATES FOLKLORE CENTRE**

- The Magazine aims at promoting systematic knowledge of Arab folk culture, with special emphasis on the Gulf and Arabian Peninsula region, and at discussing both the theoretical and fieldwork issues relating to the study, preservation and accessibility of this cultural tradition. It also aims at creating a deeper understanding and a more balanced appreciation of folk culture, so that it may be viewed within the overall context of knowledge, as an integral part of the structure of contemporary Arab thought with a forward look to the future.

- The views expressed in the Magazine are the authors', and do not necessarily reflect the policy of the Editors or the AGS Folklore Centre.

- The Magazine material is previewed and appraised by referees. In submitting contributions for publication, the following considerations may by taken into account :

  1 - The articles must be characterised by originality, depth and seriousness, and observe the established scientific research methods in terms of presentation and documentation. They should be between 6000 - 9000 words, in three typewritten copies including the original .

  2 - The necessary reference material must be enclosed with the article, including photographs, musical notes, charts and other graphics and documentation material, together with a one-page abstract of the contribution, and a short biographical note on the author and his/her academic and intellectual activities .

  3 - The Magazine will not accept any material previously published or presently under consideration by any other publication. Articles printed in AL MA'THURAT AL SHA'BIYYAH may be re-published only six months after they have appeared in the Magazine - which must,in all cases,be acknowledged as the original source .

  5 - Articles that the Magazine declines to publish will not be returned to the writers. However, all contributors will be advised of the referees' views in due course.

  4 - The Editors reserve the right to set the priorities for publication, which will be governed by technical considerations that do not reflect the value of the material or the status of the writer .

CORRESPONDENCE:

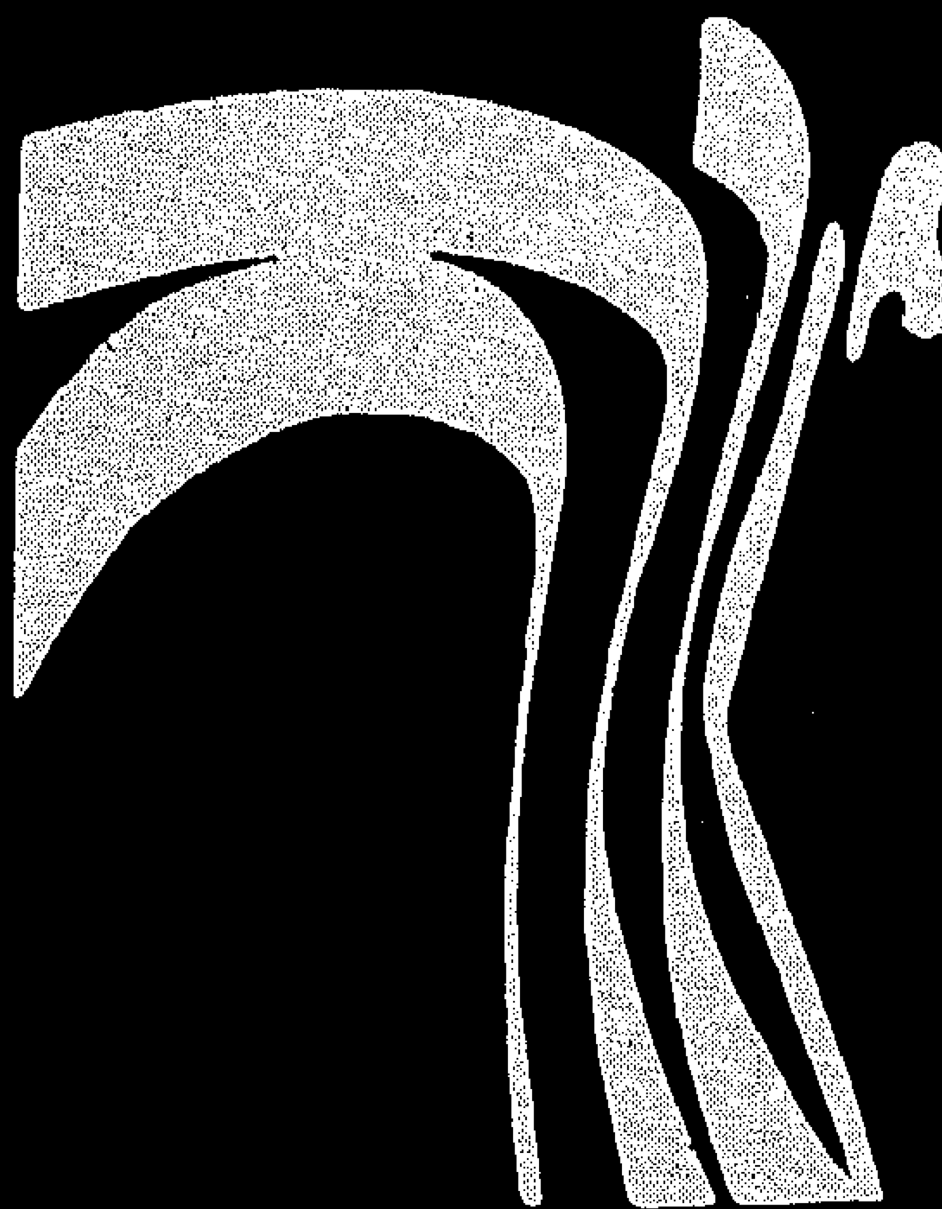
THE ARAB GULF STATES
FOLKLORE CENTRE
DOHA
STATE OF QATAR

P.O.BOX: 7996
TELEPHONE: 861999

CABLE (TELG.): Folklore
TELEX: 4952 FOKLOR DH

A SCIENTIFIC QUARTERLY FOR FOLKLORE SPECIALISTS, PRACTITIONERS AND ADVOCATES

Al Ma'thurat Al Sha'biyyah



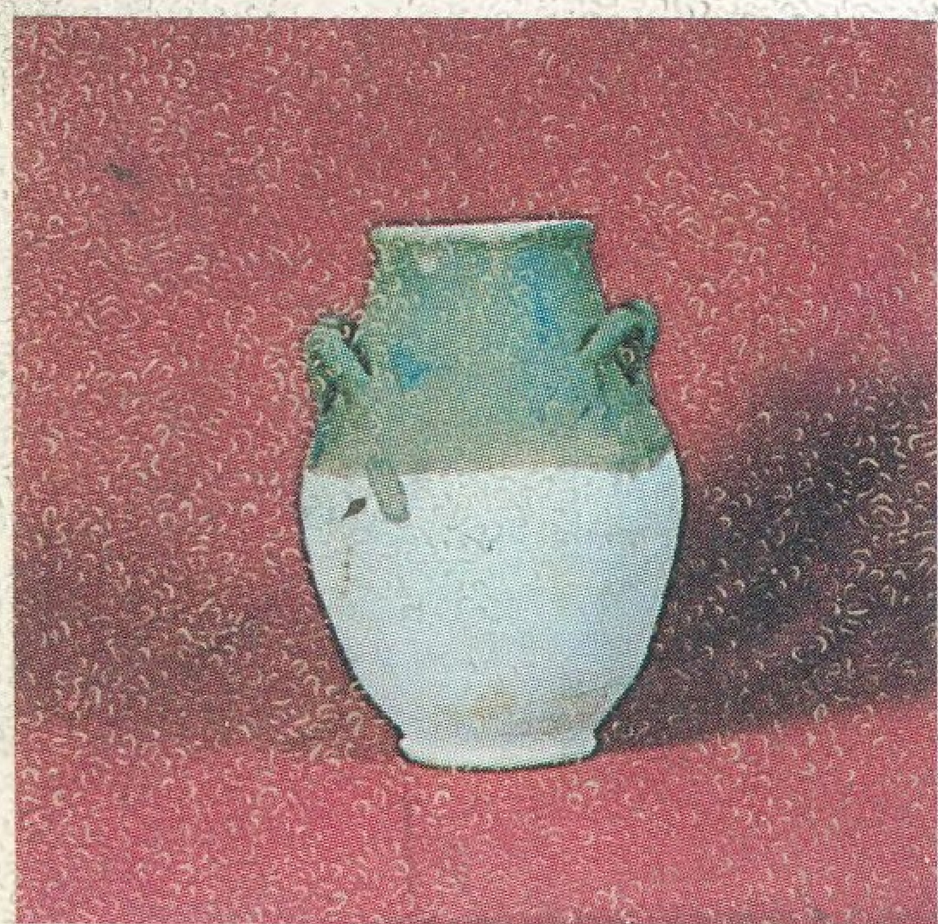
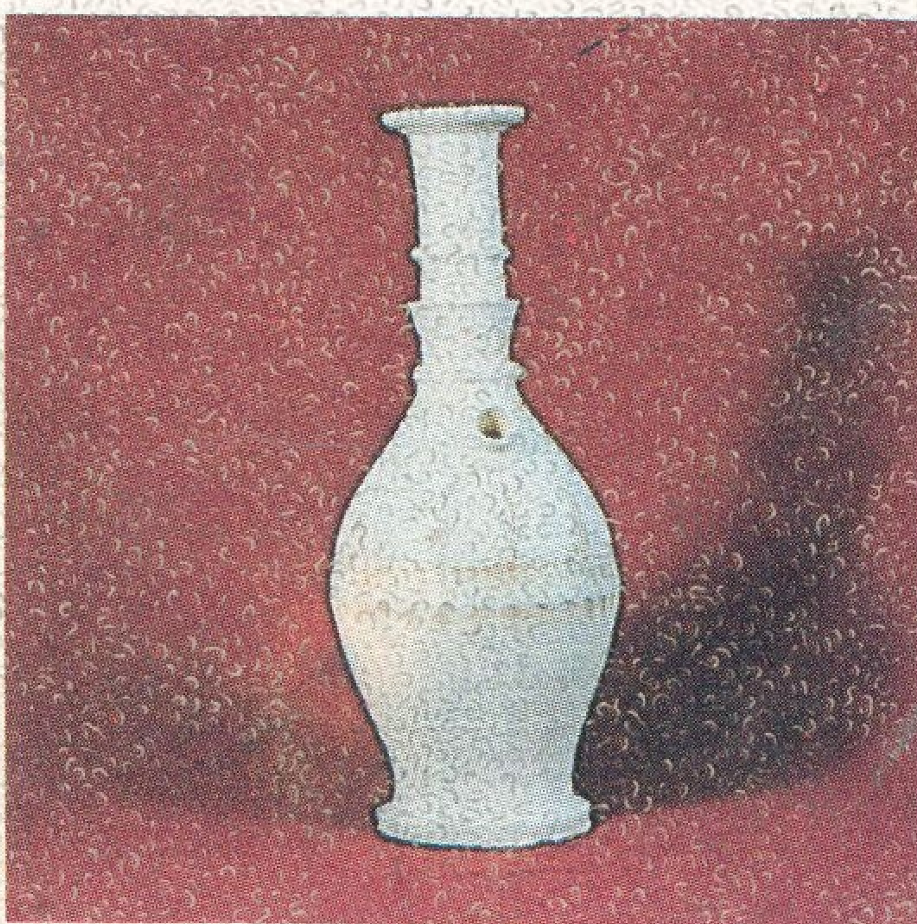
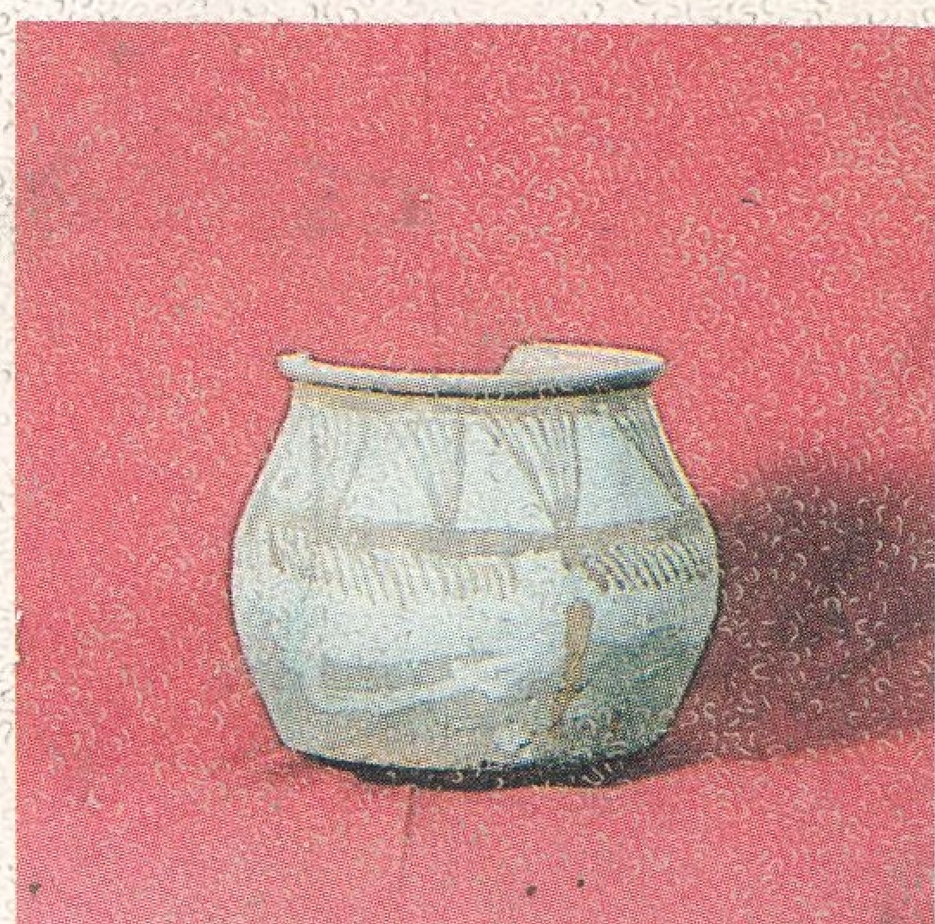
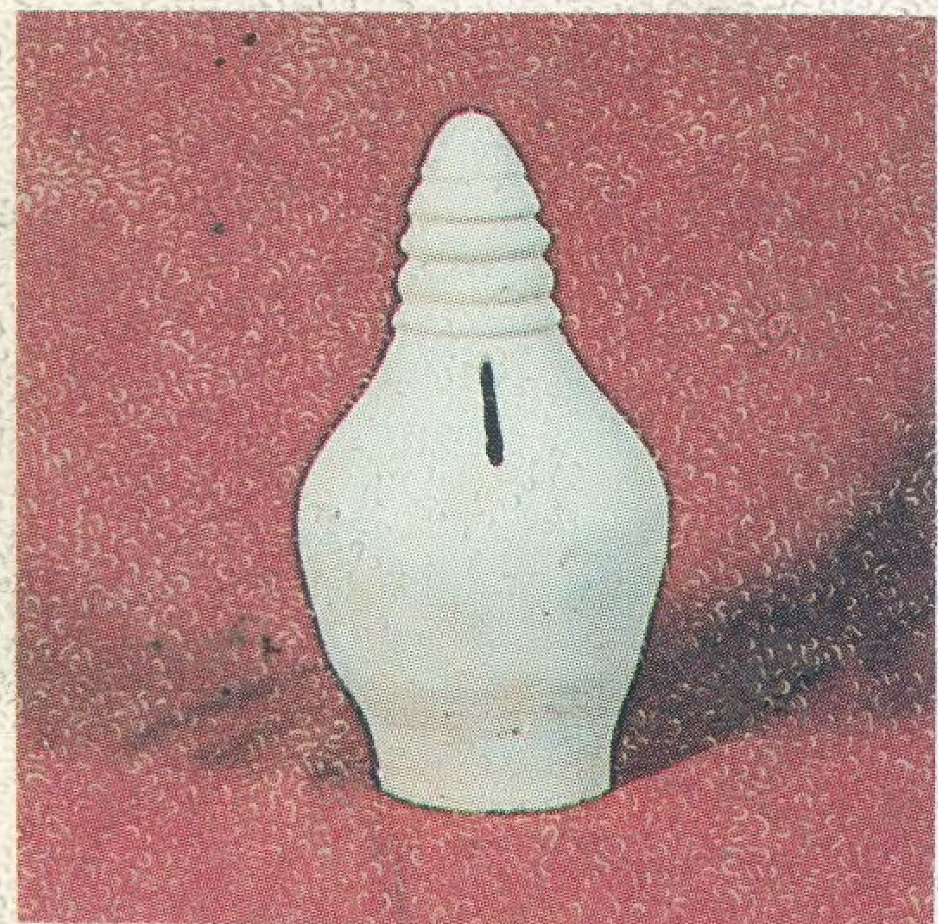
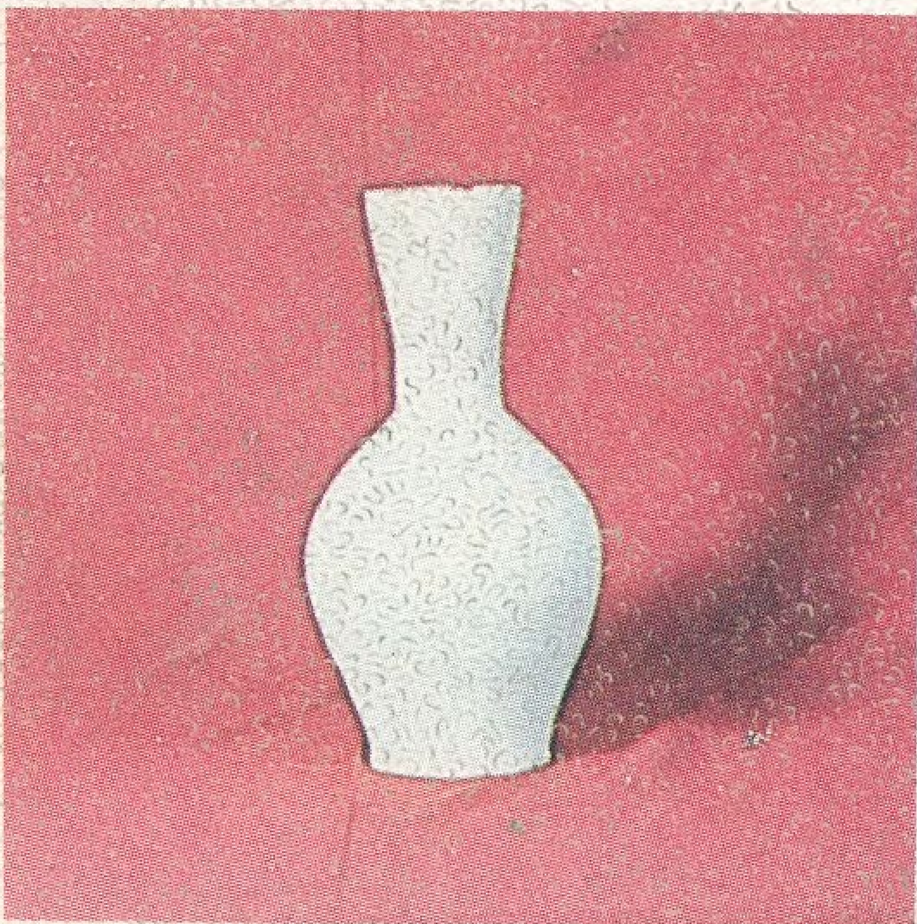
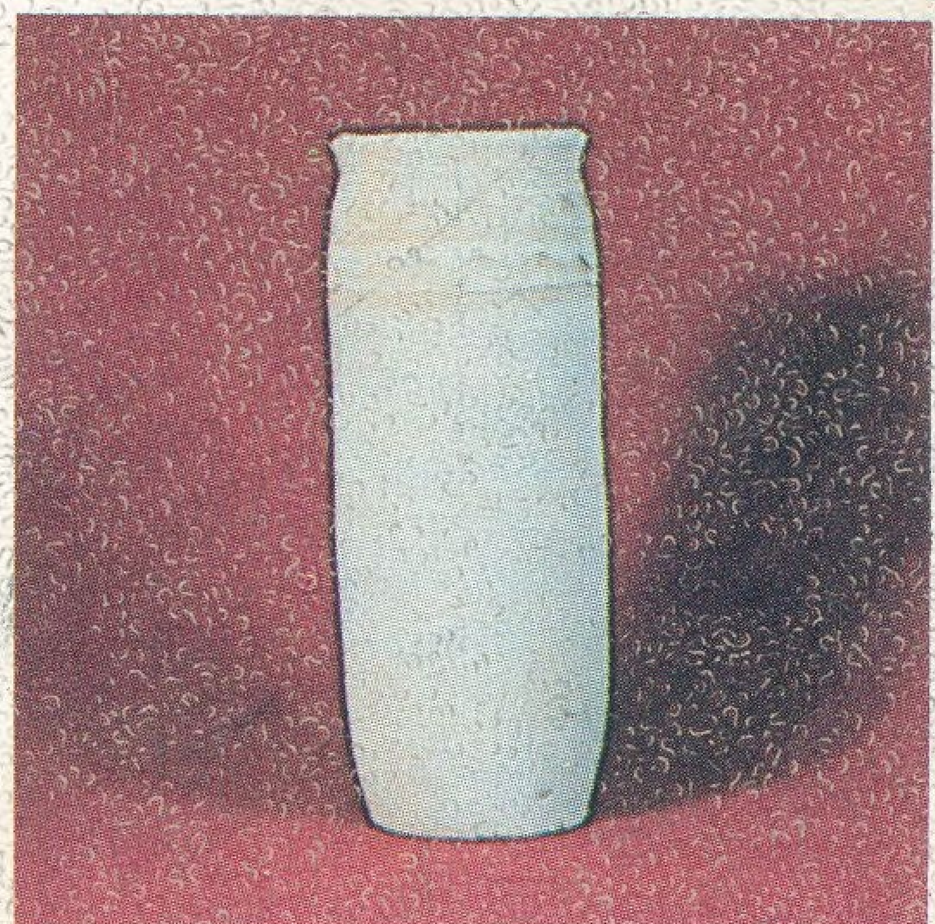
A SPECIALISED QUARTERLY REVIEW ON FOLKLORE

NUMBER 11

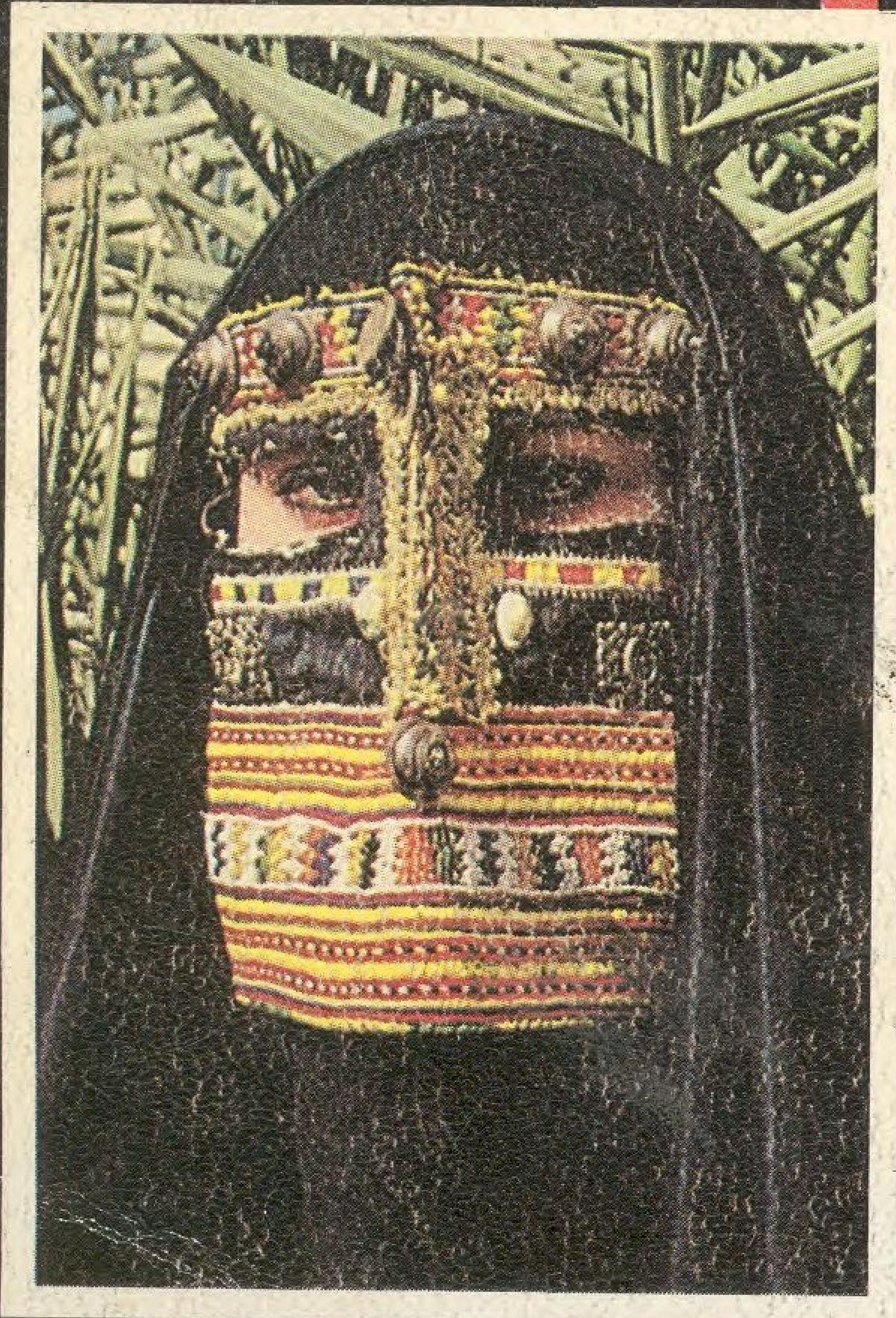
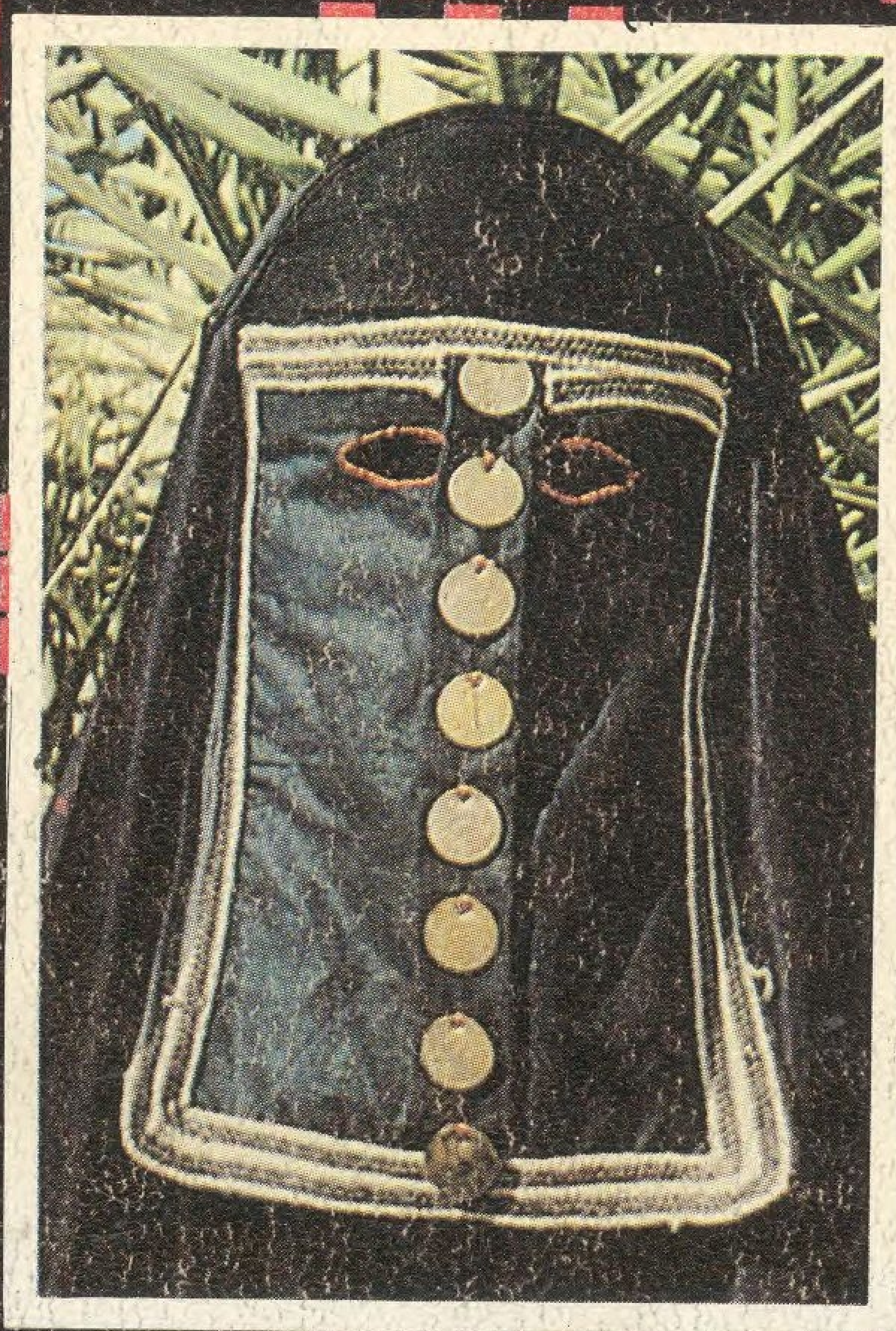
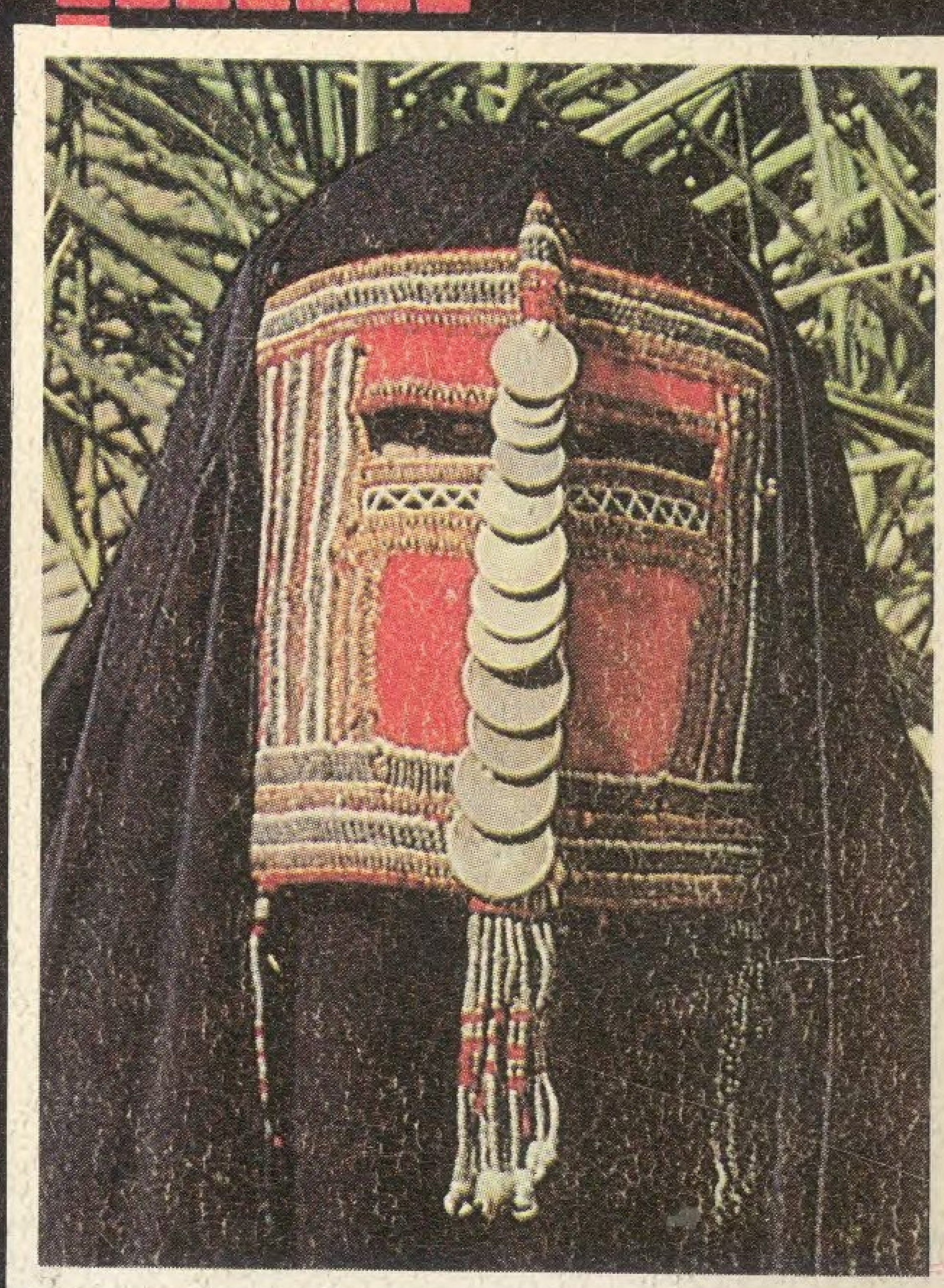
JULY 1988



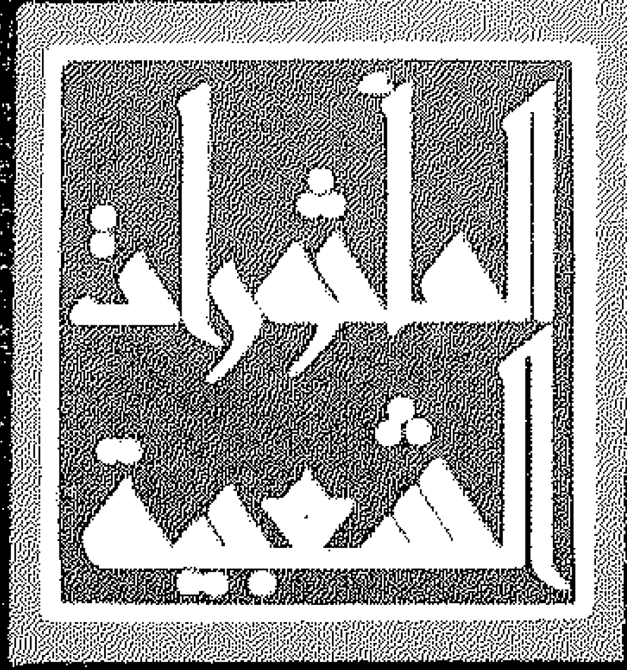
Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah

المأثورات الشعبية







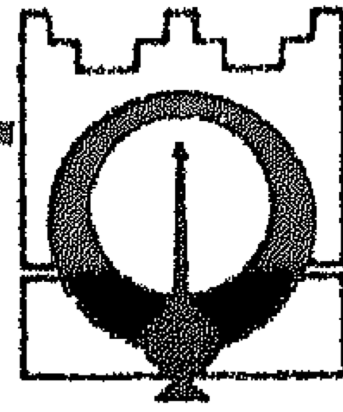
فصلية
علمية
متخصصة

السنة الرابعة

العدد الثالث عشر

يناير ١٩٨٩م

جمادى الأولى ١٤٠٩هـ



المأثورات الشعبية

تصدر عن: مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية - الدوحة. قطر

رئيس مجلس الإدارة
عيسى غانم الكواري

المدير العام رئيس التحرير
عبد الرحمن المناعي

* تسعى المجلة إلى إشاعة المعرفة المنهجية بمادة المأثورات الشعبية العربية، مع اهتمام خاص بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وإلى بسط المعرفة بالقضايا النظرية والميدانية في مجال درسها وصونها وإتاحتها. كما تعمل المجلة على أن تُشيع تَفَهُّماً أعمق للمأثورات الشعبية، وتقويمها تقويماً متوازناً، الأمر الذي يوسّع من مجال النظر إليها، فيوثّق صلتها بالمجالات المعرفية الأخرى، ويضعها في مكانها الصحيح في البنية الثقافية العربية المعاصرة، وتشكيل ملامح المستقبل الأفضل.
* المقالات المنشورة بالمجلة، والآراء الواردة بها، تعبّر عن آراء الكاتبين أنفسهم، ولا تعبر - بالضرورة - عن رأي هيئة تحرير المجلة، ولا عن سياسة مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية.
* المجلة مُحَكّمة، ويراعى في البحوث والمقالات المقدمة إليها:

١ - أن تتوافر فيها عناصر الجدّة والعمق والرصانة، وأن تعتمد الأصول العلمية المتعارف عليها من حيث طريقة التناول والإسناد، وأن يتراوح حجمها ما بين ٦٠٠٠ و ٩٠٠٠ كلمة، مكتوبة على الآلة الكاتبة من أصل ونسختين.

٢ - أن يصحب المقال المكتوب المادة المُوَثِّقة له، من صور فوتوغرافية، وتدوينات موسيقية، ورسوم بيانية، ونحوها من وسائل التوضيح والتوثيق، مع ملخص لموضوع المقال في صفحة واحدة، وأن يرفق الكاتب تعريفاً بنفسه وبنشاطه العلمي والثقافي في حدود صفحة واحدة.

٣ - لا تنشر المجلة أي مادة سبق نشرها، أو لا تزال قيد النظر للنشر، في مطبوعة أخرى، ويجوز لصاحب المقال المنشور بالمجلة إعادة نشر بحثه بعد مرور ستة أشهر على الأقل، على أن يشار إلى المأثورات الشعبية بوصفها مصدر النشر الأصلي.

٤ - يحتفظ تحرير المجلة بحقه في تحديد أولويات نشر المقالات، الذي يخضع لاعتبارات فنية لا علاقة لها بجودة المادة - في ذاتها - ولا بمكانة الكاتب.

٥ - المواد التي تعتذر المجلة عن عدم نشرها لا تعاد إلى أصحابها، ويجري إبلاغ مقدمي المواد برأي المجلة بعد التحكيم.

مركز التراث الشعبي
لدول الخليج العربية
الدوحة - قطر

صندوق البريد: ٧٩٩٦
هاتف: ٨٦١٩٩٩

برقيا: فولكلور
تلكس: ٤٩٥٢ فولكلور د.هـ

فصلية علمية تجمع بين التخصص الدقيق والانفتاح الثقافي العام على القارئ المطلع والمهتم بالمأثور الشعبي

عزيزي القارىء

أولت كثير من دول العالم عناية بموروثها الشعبي من الحرف والمهن الفنية اليدوية ، واتبعت في ذلك أساليب متعددة ، ونجح بعضها في أن تظل هذه الحرف حية ومستمرة ، وسبب ذلك النجاح يكمن في الأسلوب الذي اعتمدت عليه ، والذي يهدف وبصورة أساسية إلى استمرار استخدام منتجات هذه الحرف وبالتالي الحفاظ عليها ، فما دامت هناك حاجة لهذه المنتجات فمعنى ذلك أن الصانع لا بد وأن ينتج لتلبية هذه الحاجة وهذا معناه بقاء الحرفة واستمرارها . وليس ذلك فحسب بل إن وجود حاجة لمنتجات هذه الحرف يشعر الصانع بالرضى ويحقق له الإشباع النفسي ، لأنه يشعر بفائدة عمله والحاجة له مما يجعله لا يهجر المهنة .

وتحضرنا هنا تجربتان في منطقة الخليج إحداهما حكومية رسمية وهي تجربة سلطنة عُمان التي قطعت شوطًا بعيدًا في هذا المجال . وقد أشرنا إليها من قبل في هذا المكان ، أما الثانية فهي تجربة رائدة في هذا المجال تستحق الوقوف عندها ، تلك هي تجربة «بيت السدو» في الكويت ، هذه المؤسسة الأهلية الطوعية التي تضم عددًا من مواطني الكويت ، تأسست منذ عشر سنوات لترعى تراث البدو التقليدي من حرفة السدو ، وهو «نسيج الصوف» الذي يعتبر من الأعمال الأساسية للمرأة البدوية في الكويت ومنطقة الخليج عمومًا . وقد استطاعت هذه المؤسسة من خلال رعايتها للمهارات العاملة في هذه الحرفة والاهتمام بما ينتج ، أن تظل تحفظها حية ، وأصبح السدو بفضل هذا الجهد من المعالم البارزة في الكويت ، ولا تقف طموحات هذه المؤسسة عند هذا الحد ، فهناك خطط تهدف إلى التغلغل داخل المجتمع الكويتي ، منها إقامة متحف للنسيج «السدو» وإدخال جماليات السدو في المناهج التربوية العملية ، والتوسّع في تسويق منتجات هذه الحرفة إلى غيرها من الخطط الطموحة التي تهدف إلى استمرارية هذه الحرفة .

إننا في مركز التراث الشعبي نحيي هذا الجهد ونشد على أيدي القائمين عليه ، ونأمل أن تحذو حذوه دول المنطقة التي توجد بها حرف مماثلة ليس السدو وحده إنما أي حرفة توجد المقومات لاستمرارها والاستفادة من إنتاجها في حياتنا العصرية واستنباط استخدامات جديدة لهذا الإنتاج ، ليس من الناحية الجمالية بل للإغراض العملية الأخرى في الحياة اليومية .

المحرر

مدير التحرير
الصادق محمد سليمان

سكرتير التحرير
سامي عبد الله

مشرف القسم الإنجليزي
إبراهيم الصلحي

الإخراج الفني
سلمان المالكي

الاشتراكات
سهام درويش

المشرف الإداري
علام عبد الله القائد

■ سعر النسخة ■

دولة الامارات العربية المتحدة	عشرة دراهم
دولة البحرين	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	عشرة ريالات
الجمهورية العراقية	دينار واحد
سلطنة عُمان	ريال واحد
دولة قطر	عشرة ريالات
دولة الكويت	دينار واحد
تونس	دينار تونسي واحد
المغرب	عشرة دراهم معربية
مصر	١٠٠ قرش

● الاشتراكات بما فيها اجرة البريد .
«سنويا (٤) أعداد»

دول الخليج والبلاد العربية
* للأفراد ٤٠ ريال قطري أو ما يعادلها
* للجهات الرسمية والمؤسسات ٨٠ ريال قطري أو ما يعادلها

■ في بقية الدول الأخرى
* للأفراد ٢٠ دولار أمريكي
* للجهات الرسمية والمؤسسات ٤٠ دولار أمريكي

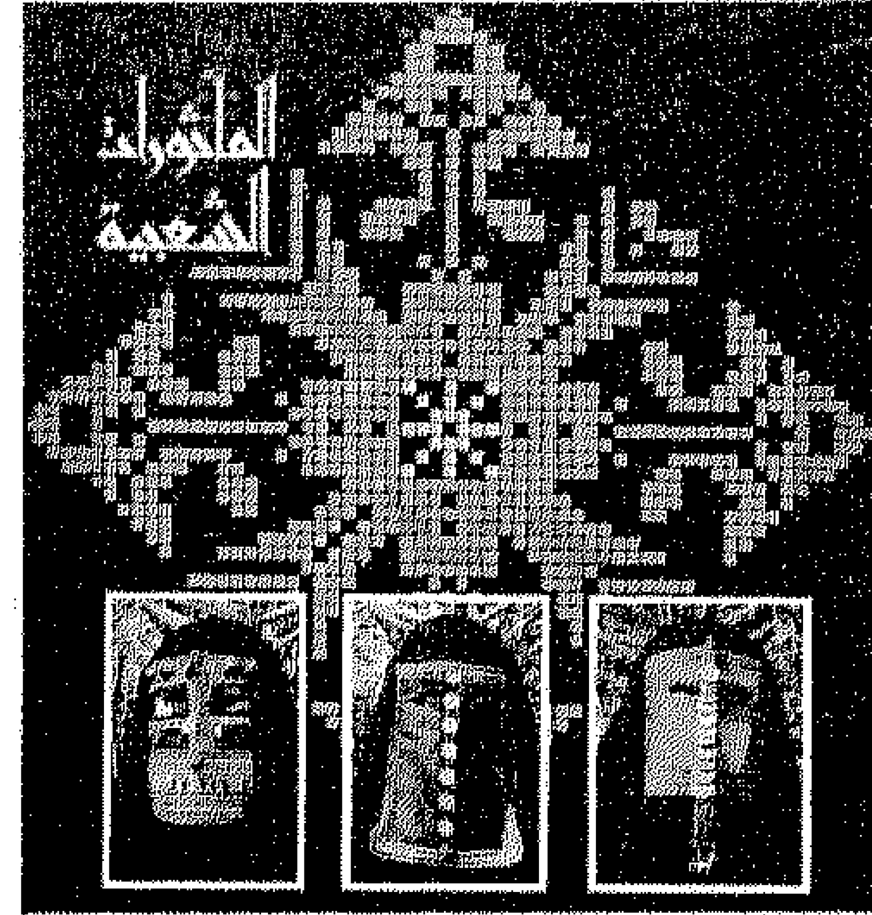
تمّ جمع مادة المجلة بقسم المطبوعات والنشر بمركز التراث الشعبي

تمّ فصل الألوان والطباعة بمطابع علي بن علي ص.ب: ٧٥ الدوحة - قطر

الغبيري عقيل



المساهمون في هذا العدد



الغلاف رقم (١)

أنواع مختلفة من أغطية الوجه (البرقع) تستخدمها المرأة في مناطق مختلفة من المملكة العربية السعودية . عن كتاب (The art of Arabian Costume) الخلفية تخطيطات من الزخارف التي يطرز بها ثوب المرأة الفلسطينية (عن كتاب موسوعة التراث الفلسطيني ـ ١) .



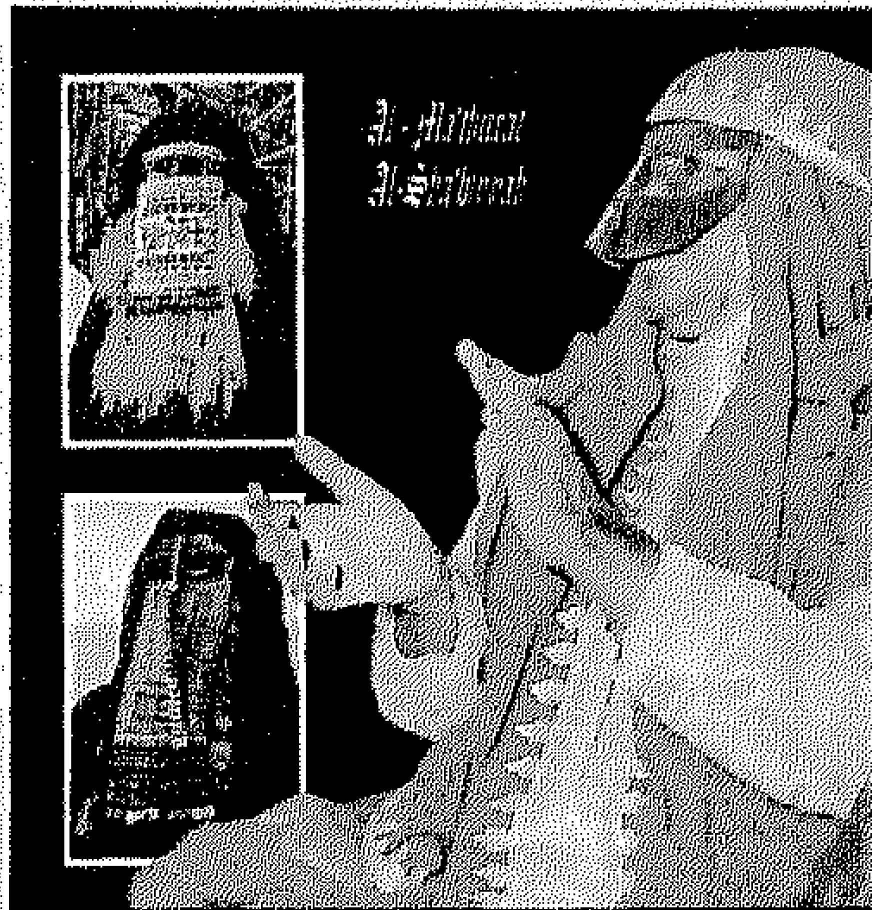
(الغلاف رقم (٢)

السيد هاشم السيد عبدالله اليوسف ، تاجر وصانع البشوت في سوق الباكر (قطر) له إلمام واسع بصناعة البشوت .
تصوير : شوقي عثمان ـ مركز التراث الشعبي، ١٩٨٨.



(الغلاف رقم (٣)

تجارة اللؤلؤ لم يبق منها إلا الاسم في الخليج (الصورة لتجار يقومون بعملية فرز ووزن اللؤلؤ. صورة من أرشيف المركز.



(الغلاف رقم (٤)

البطّولة ـ غطاء للوجه معروف في منطقة الخليج (قطر ، الإمارات ، عمان)
الصورة من أرشيف المركز.

- **إبراهيم إسحق إبراهيم**

روائي ـ باحث في الفولكلور .

- **الدكتورة نجلة العزي**

مركز التراث الشعبي ، الدوحة ـ قطر .

- **د . الدكتور صلاح الدين العبيدي**

كلية الآداب ، جامعة بغداد ـ العراق .

- **نزار الأسود**

عضو اتحاد الكتاب ـ سوريا .

- **الدكتور سليمان محمود حسن**

الكلية المتوسطة ـ جيزان ـ المملكة العربية السعودية .

- **لبنى محمد بن حمد آل ثاني ـ نور عبدالله المالكي**

مركز الوثائق والدراسات الإنسانية ـ جامعة قطر .

- **الدكتور الأمين أبو منجة**

معهد الدراسات الأفريقية والأسيوية ـ جامعة الخرطوم .

الفهرست

❋ القسم العربي

● أبحاث ودراسات

● مرويات شعبية

● مراجعات الكتب

● تقارير

● متابعات

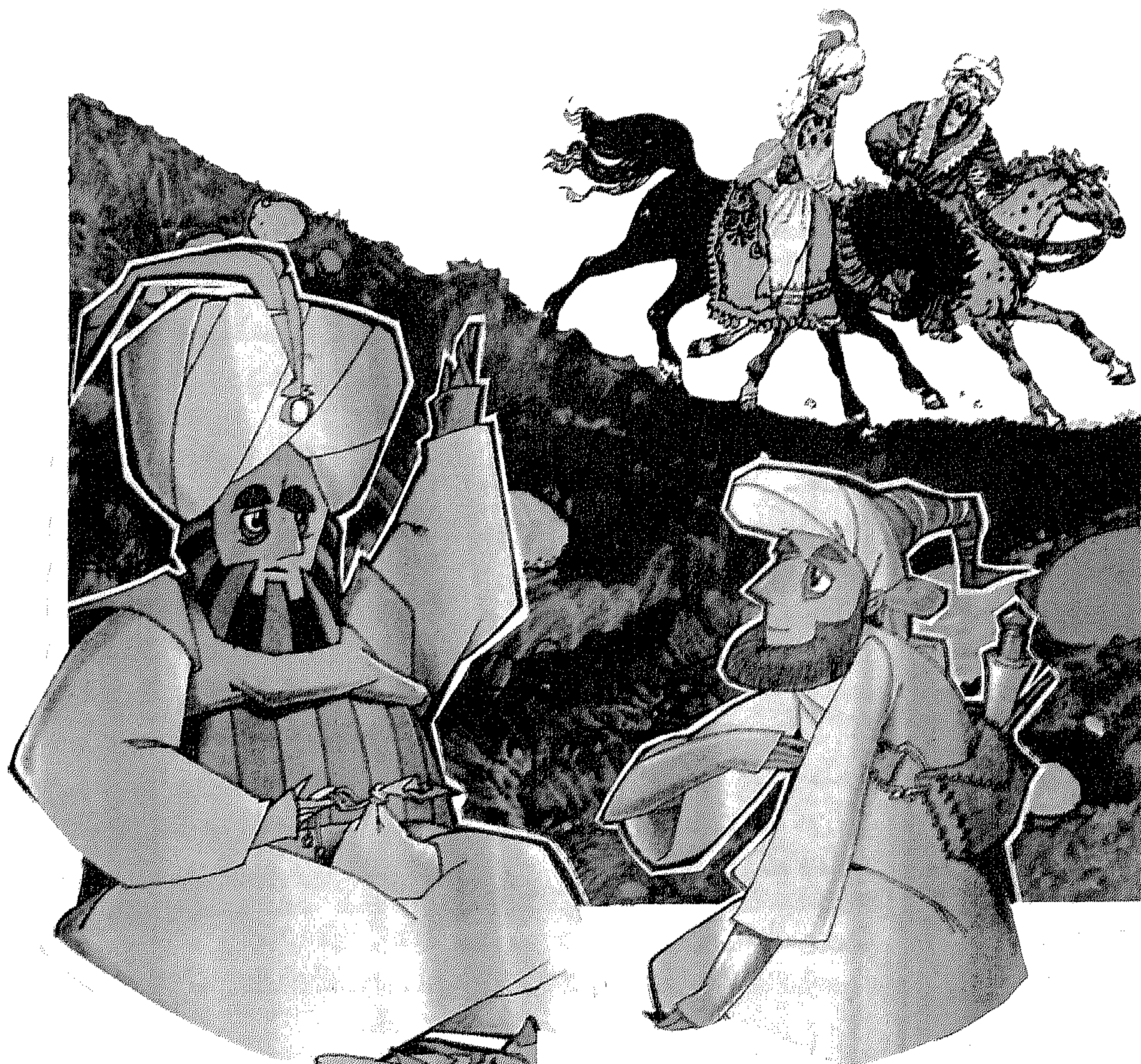
❋ القسم الإنجليزي


المأثورات
الشعبية


إبراهيم إسحق إبراهيم

الرواية الشفهية

بين مناهج التراثيين الشفهيين والمؤرخين التقليديين





■ ■ مما يناسب دارس التاريخ العامل في ميدان التراث الشفهي التأكيد على رأي «يان فانسينا ـ Jan Vansina» يقول : «ما التاريخ إلا حساب لمجموعة الاحتمالات . وهذا حقيقي ليس فقط فيما يهم تفسير الوثائق ، ولكن في كل العمليات الخاصة بالمنهج التاريخي . وفوق كل شيء فيما يخص أهمها ، كيف يقرر الفرد ما إذا كانت أية عبارة خاطئة أم كاذبة أم صادقة ؟ كل واحد من هذه الافتراضات الثلاثة له درجة احتمال مغايرة ، وعلى دارس التاريخ أن يختار أكثرها احتمالاً»(١) .

لتكن المسألة المعروضة للنقاش في هذا المقال : إلى أي حد يمكننا الاستفادة من المفاهيم العربية الدائرة حول الرواية والراوي لأجل تمكين استيعاب أثبتَ لمجهودات المنظّرين المحدثين بشأن إبراز خصائص وإمكانات التراث الشفهي كمصدر من مصادر التاريخ ؟ وهذا يُلزمنا بتدقيق النظر في طبيعة المادة التاريخية ، وطرق استجلابها من مصادرها ، واعتمادها كاحتمالات مقبولة وموثوق بها . وهنا قد يصدق استعمال «جان فانسينا» لمصطلحي «ثقافة قارئة» و «ثقافة شفهية» لنفرق بهما بين سبل ترسيب الوعي التاريخي للجماعات في محمولين مختلفين(٢) . ثم نردف بملاحظات قابلة للنقاش ، مثلاً كون الحساسية بالفارق بين وسيلتي الثقافتين القارئة والشفهية في توصيل معارفهما هو في حد ذاته استشعار معاصر ، فوثائق الآداب الكلاسيكية الأوربية وكثير من تساجيل معارف القرون الوسيطة كانت أصولها شفهية(٣) . وقد يتضح للدارس الحصيف غلبة المنابع الشفهية للمعارف العربية الباكرة من جاهلية وإسلامية ، وفي معظم فروع المعرفة ، وذلك لما بعد القرون الوسطى من التاريخ الإسلامي العربي ، هذا في الوقت الذي توفر فيه المؤرخون ، في الشرق والغرب على السواء ، قدر استطاعتهم ، لسنّ وتطبيق مناهج صارمة لنقد مصادرهم وفرز ما يأخذون وما يهملون . ثم إن النقاش الحديث حول «علمية» المعرفة التاريخية دفعت بالنعرة الوثائقية تاريخيًّا للهيمنة على ما عداها من المصادر ، الشيء الذي أرجع التراث الشفهي وغيره من المصادر غير الوثائقية إلى المقاعد الخلفية . ■ ■

يرى المؤرخ الإنجليزي كار (E.H. Carr) أن القرن التاسع عشر في سعيه وراء الحقائق ، تردى في تقديس الوثائق «**التي أصبحت تابوت العهد في معبد الحقائق**(٤)» وفي تعبير مواصل لهذا المؤرخ أن رجال التاريخ صاروا يقتربون من الوثائق بهامات خفيضة ويتكلمون عنها بإكبار .. ورأيهم عنها دائماً هو : «**إذا وجد شيء في الوثائق فهو كذلك**» ويخلص كار إلى رأي داحض «**للعلمية**» المطلقة في هذه النعرة الوثائقية بقوله : «**ليست من وثيقة تخبرنا بأكثر مما يفتكر مؤلفها ، ما يفتكر أنه قد حصل ، ما يفتكر أنه كان يجب أن يحصل ، أو الذي كان سيحصل ، أو ربما ما يرغب هو من الآخرين أن يفتكروا ، أنه يفتكر أو حتى مجرد ما يفتكر في ذاته أنه يفتكر**»(٥) .

سنجعل همنا فيما يلي أن نثبت أن العملية هي في إخضاع الدارس كل مصادره ، ودونما تمييز ، للنقد المنهجي المؤسس له في علم التاريخ(٦) ، وإذا كان «**يان فانسينا**» يشتكي من ذلك الانحياز الخاطىء في أدب التاريخ الأوربي ضد التراث الشفهي وما عداه لصالح الوثائقية(٧) ، فإن

أدب التاريخ العربي لا يزال يعاني من عقائدية راكزة على إهمال تام للتراث الشفهي كمصدر من مصادر التاريخ[٨] ، فالمناهج السائدة في كثير من دراسات التاريخ العربي تشير إلى أن الحصول على الوثائق هو نقطة البداية لدى المؤرخ[٩] ، فكان أن أنتجت هذه المنهجية تقسيمات في المصادر تجعل بعضها مراجع أولية وغيرها مراجع ثانوية ، وهذه التدرجات تعطي للمواد المنتقاة من المصادر المتفاوتة أهميات متفاوتة .

لنأخذ مثالين من مؤلفين معتبرين في أدب التاريخ السوداني ، يعترف **موسى المبارك** رحمه الله في «**تاريخ دارفور السياسي**» ، بأن الروايات الشفهية قد أفادته ، وأنها تعتبر مصدرًا مؤتمنًا ، إلا أنه يعود فيقول : «**لكني لم ألجأ إليها إلا في سد الثغرات التي لا تسعفني فيها الوثائق أو المراجع الثانوية**[١٠]» ولما كان **موسى** قد قسم **محفوظات دار الوثائق المركزية السودانية** إلى : «**وثائق المهدية**» ، ـ وهي مصادره الأولية ـ ثم **المحفوظات الإدارية الخاصة بإعادة فتح السودان** وما يتلو ذلك من الحكم الإنجليزي ـ المصري ، وهي مصادره الثانوية ، لكل ذلك فإن تدرجات أهمية مصادره ودورها في تصحيح وتقويم بعضها بعضًا تجعل المراجع الثانوية محكومة بمصادره الأولية والمراجع الثانوية حاكمة على الروايات الشفهية ، ولنر ماذا يمكن أن يحدث في هذه الهيكلية السلطوية للمصادر التاريخية .

الخطأ الذي نراه في هذه التدرجات الاعتبارية للمصادر أنها قد تعطي بعض تلك المصادر طابع الحقيقية المطلقة ، نبعًا من طبيعتها لا من محتواها وظروف جمعها وتوكيدها ، وهذا الطابع الزائف بدوره قد يرمي بالدارسين في الزلق نتيجةً لإيراد معلومة من هذه المصادر التي اعتبرت موثوقة ، وهي في الأساس مغلوطة ، فـ «**عصمت حسن زلفو**» ، صاحب «**كرري**» ، يضم ما أسماه «**الأقوال السماعية**» إلى محفوظات دار الوثائق المركزية السودانية ، ومعها كتب أخرى تحت بند المصادر الثانوية . ومن تلك المحفوظات بدار الوثائق المركزية أخذ الباحث معلومة بأن الأمير **جاد الله عيسى** ، أمير «**الزيداب**» كان من المقتولين في موقعة **كرري**[١١] ، لكن رواية شفهية جمعت في دارفور بعد ثمانين عامًا من ذلك التسجيل الوثائقي أثبتت أن الأمير **جاد الله عيسى** ، أمير «**الزيادية**» (**وليس الزيداب**) قد بقي جريحًا في ساحة معركة **كرري** لأيام ، ثم إن بعضهم أنقذه وعالجه[١٢] ، وقد تزوج الأمير **جاد الله عيسى** هذا بعد علاجه وأقام في قرى النيل الأزرق وأنجب الراوي الشفهي الذي روى ذلك الخبر الوثائقي ، ثم عاد الأمير إلى دارفور بغربي السودان بعد سبع سنين من دخول الحكم الثنائي هناك (أي عام ١٩٢٣) ولم يمت إلا عام ١٩٦٤م ، أي بعد ست وستين سنة من التاريخ الوثائقي لموته المزعوم[١٣] .

تمكنت النعرة الوثائقية من أن تحدث فجوة بين البدايات التاريخية المؤصلة في التراث الشفهي في الشرق والغرب ، وبين المجهودات المعاصرة لتضمن تلك الينابيع الشفهية في المصادر لتجميع الطاقات للبحث عن أسس منهجية تجعل التراث الشفهي عبر تمتين وسائل جمعه وتمحيصه وإخضاعه للمنهج التارريخي ، صنوًا لكل المصادر الوثائقية وغير الوثائقية ، مما هي معتبرة في الدراسات الحديثة للتاريخ .

يشير «**يان فانسينا**» في لمحة عابرة إلى وسيلة الإسناد في الأحاديث النبوية ، ويجعلها حكرًا على نقل التراث الشفهي الخاص بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة . بينما يقوم فهم «**فانسينا**» لطبيعة السند ذاته على أساس مقبول ، إلا أنه لم يتوسع في تحرّيه لهذه الوسيلة ، ولا يبدي التفهمَ الشامل لاستعمالات الأسانيد في العربية ، ليس في علوم الدين فحسب ، ولكن ـ وبالانتشار الثقافي والمنهجي ـ في فروع التراث العربي أدبًا وتاريخًا ولغة وما عداها[١٤] ، فبينما هيمنت الرواية الشفهية للأحاديث النبوية الشريفة وجوازها دون المدونات في القرن الهجري الأول ، إلا أن القرن الثاني للهجرى منح فرصة للتوسع في استعمال الرواية بشقيها الشفهي والمدون ، وذلك بإجارة المرويّات المكتوبة المسندة . وقوي الطلب خلال القرن الهجري الثاني وما بعده وراء فروع المعارف التراثية والمستحدثة لتدوينها ، فتعددت مصادر الروايات الشفهية في مجالات اللغة ، والأخبار ، وأوصاف البلدان ، والغرائب والنوادر الأدبية ، وذهبت مرويات بعض الشعر الجاهلي الشفهي إلى قرن كامل قبل الإسلام[١٥] . في هذا التزاحم على الإحاطة بأكبر كمية من المعارف القديمة والمستجلبة أصاب العلوم الناشئة من لغة وأخبار وبلدانيات وغرائب ، شيء من التراخي في الإشارة إلى المصادر ، مما جعل الإخباريّين الأوائل أمثال **أبي عبيدة والأصمعي** يجمعون الأخبار من رواة شتى دون اكتراث كبير إلى مناهج ناقدة وهادية[١٦] وبالعكس اتجهت علوم الدين إلى التشدد في مناهج النقل والأداء ، درءًا للوضاعين والمدلسين ، وذلك بالتركيز على تمحيص السند والمتن معًا ، ثم سرعان ما وجدت العلوم الأخرى ، وخاصة التاريخ ، نفسها مرغمةً على سلوك سبل مناهج العلوم الدينية ، واعتبار السند جزءًا من مادة البحث[١٧] ، وهنا في حقل التاريخ ، يقوم عمل **الطبري** خير دليل على تداخل منهجي علماء الحديث والتاريخ واستوائهما



لهذه الحقبة ، حيث يندرج في تاريخ الرسل والملوك كموسوعة تاريخية منهجية التجميع ، لتراث تنقحت مروياته الشفهية والكتابية بالارتكاز إلى سند متصل الحلقات ومجتهد في توثيق الرواة[١٨] .

لأي حدٍّ ـ إذن ـ يمكن لمناهج المعاصرين من التراثيين الشفهيين أن تستفيد من الهيكل العلمي الذي تمت صياغته في ذلك العصر الباكر المزهر من العلمية العربية الإسلامية؟ لنراجع لأجل ذلك مراحل توثيق الرواية حسب المقاييس العربية الإسلامية في ضحى الإسلام وظهره ، فهنا يبدأ ناقل الأنباء أو الآراء عادة **بالتحمل** ، وهو : «**جمع الراوي للمرويات من مصادرها المختلفة**» يتلوه **مقابلة** الراوي تلك المرويات ببعضها ، وتصحيحها على **شيخه أو أقرانه** للتأكد من وعيه واستيعابه لما أخذ ، وضبطه لمادته ، وتقاس مراتب الرواة بقدراتهم على الضبط وإبعاد الخلل عن الدخول في مروياتهم مع الاحتفاظ بالأسانيد مسوقة مع المتون . وتأتي مرحلة الأداء لتعطي الراوي الفرصة للدخول بنفسه في فاصل من حلقات الرواية والأسانيد وذلك عند نقله للمادة من محفوظاته إلى سواه . ولا يختلف **النقل الشفهي** في كل مراحله عن **هيكل هذا النقل الكتابي** ، طالما يراعى الراوي العربي الإسلامي جانبي صحة النقل في **(الإسناد)** وصحة المنقول **(في المتن)** كذلك لم تخرج علوم الأحاديث والشعر واللغة والتاريخ عن التمسك أولاً بصحة النقل قبل الالتفات إلى صحة المنقول[١٩] .

جمهرة من العلماء العرب كانوا يتمسكون بضرورة إحالة العهدة في الصدق والكذب والخطأ على المصدر الذي تؤخذ عنه الرواية[٢٠] ، الشيء الذي يجعل عدم إيراد السند الكامل للمصادر مخلاً بعلمية المادة المقدمة[٢١] . ولا يغرب عن البال أن التراث الشفهي العربي الذي ينتسب إلى «**العـامـة**» لم يكن يتمسك دائماً بمثل هذه القيود ، وهنا قد يستوي في أغلب المجتمعات الشفهية انعدام الازدواج في النقل بين المادة ذاتها وأسـانيدها[٢٢] ، إلا أن ذلك الوضع يجب ألاّ يجرم منهج التراث الشفهي المعاصر من الترغيب في أن يبحث الدارسون الجامعون للتراث عن معلومات يمكن استقاؤها من الرواة عن حلقات وفواصل نقل المادة التي يروونها من جيل إلى جيل . ويرى «**فانسينا**» أن على الدارس الجامع للتراث الشفهي التأكد من **الراوي** الذي يجمع مادته إن كان في وضع يسمح له بالاستماع إلى المصدر الذي يدّعي التحمّل عنه[٢٣] . وهذا هو عين المطلب لعلم الإسانيد في مناهج العلماء العرب .

ولنوفر مثالاً للتطبيق في التراث الشفهي ، هذه الدراسة تستند إلى استقصاء تجريبي لتوفر المطلب السالف في مادة شفهية تراثية جمعت من إقليم دارفور بغربي السودان[٢٤] ، لكن هذه المادة «الدارفورية» لا يتعدى عمقها الزمني أربعة أجيال ، وهي : جيل الباحث ، فالراوي ، فأبيه ، فجده ، وهذا لا يتعدى المائة والعشرين عامًا ، ونحن لا نملك أن نتجاوز في محاولات الاستيثاق هذا البعد الزمني في الحقل الشفهي ، فمن طبيعة التراث الشفهي المتواتر في دارفور مثلاً أن رواياتها هي مادة تراكمية تضاف مواد الرواة فيها إلى بعضها في محفوظات المتلقين رأسيًا وأفقيًا ، وبدون اكتراث للأسانيد أو التمييز بينها وبين موادها ، ولهذا فإن مجرد محاولات الجامع للتراث استقصاء الأسانيد من الرواة في تجربتنا على جمع المادة ، تعتبر حالة طارئة غريبة على الرواة ، وبالتالي غير عملية ، وهناك سوء إدراك من جانب الرواة للغرض من الأسئلة عن الأسانيد ، إذ يتضمن السؤال التوهم بأن جامع الروايات الشفهية في هذه الحالة يتشكك في استيثاق الرواة من مادتهم ، ولأجل كل هذه الظروف فإن تقصي صحة الأسانيد لا يستطيع في تجربتنا هذه الذهاب أبعد من الأجيال الأربعة المذكورة ، ويبقى التقصي عن صحة المتن ليخضع للمهارات التي حققتها مناهج العلماء العرب والتراثيين الشفهيين بتماثل كبير .

أهمية محاولة الاستيثاق من الأسانيد في هذه المدة الوجيزة التي لا تتعدى المائة والعشرين عامًا هي أنها قد تمنحنا سانحة لإجراء بعض المقارنات بين ما تذهب إليه الرواية الشفهية حاليًا وما كانت قد أفادت به روايات شفهية غيرها سجلت في الطرف الثاني من هذا المدى الزمني ، بواسطة الرحالة والإداريين الاستعماريين . والمفيد من هذا الأمر هو أن عدم ارتباط جمع الرحالة والإداريين الاستعماريين لمادتهم بمحاولة جادة تسجيل أو تأكيد الأسانيد السليمة يجعل المقارنة بين المواد المجموعة حاليًا والمواد المجموعة قبل مائة عام ، على مستوى الاستيثاق أمرًا شبه متكافىء . ويبقى أن يدرس الجامع اختلافات كل روايتين متماثلتين متباعدتين لينظر حجم التعديل الذي جرى في إعادة بنية كل خبر .

إن الإشارة إلى تركيز العلماء العرب على صحة النقل يجب ألا ترمي بنا في انطباع مغلوط عن عدم اكتراثهم التام لصحة المنقول وخاصة في التاريخ ، فالمنهج المتقدم عن تجميع العلوم العربية والإسلامية لا يعطي الباحث فرصة للتحفظ الناقد لما يروى له أو الممانعة في تحمل مسئولية ما يروى له(٢٥) ، ويبدو أن مهمة المؤرخ كانت في أن يتحمل قدراً معيناً من المرويات ، ثم يستبعد منها ما لا يوافق الحقائق التاريخية والعقلية التي يعيها حسب موازناته(٢٦) ، كما يتحفظ التراثيون الشفهيون عند الأخذ من فئات معْينة من الرواة تؤخذ عليها قابلية ظاهرة للتزييف في المادة المروية (كرجال السلطان)(٢٧) ، فإن منهج الحديث النبوي الشريف ظل يمنح المؤرخين ـ من خلال الإسناد ـ فرصة للحكم على الرواة وتقييمهم بالقدح والجرح والتوثيق والتعديل ، فيشترط مثلًا للاحتجاج بالرواية في علم الحديث أن تؤخذ من مسلم بالغ عاقل سالم من الفسق ومن خوارم المروءة ، غير غافل ، ضابط لمتحَمَّله(٢٨) ، لكن متطلبات الرواية في العلوم الدنيوية كاللغة والتاريخ والآداب قد لا تعبأ من هذه الاشتراطات إلا للعقل وانعدام الغفلة .

فإذا سلم السند واستقام بقى للمؤرخ النظر في صحة المنقول ، وهذا يتم بإخضاع المتن إلى النقد الخارجي والداخلي ، ويضع **ابن خلدون** حلًا لكل من هذين الوضعين :

فأولًا : يجب اختيار المنقول حتى تبعد عنه الشبهات كالتشيع للآراء والمذاهب القافلة للبصائر والذهول والوهم والتصنع وما شاكلها(٢٩) .

ثانيًا : النظر لطبائع الأشياء وامتحان المنقول على ضوئها ، فالشيء الذي لا يوافق المعتاد من الطبائع الدنيوية لا يلزم له ضياع الوقت في مراجعة صحة الإسناد والتعديل والتجريح في رواته(٣٠) ، وهذه الناحية من مناهج المؤرخين التقليديين تتوافق تمامًا مع متطلبات التراثيين الشفهيين لسبب عقلاني بحت .

من طبيعة المادة التاريخية خاصية تجعل مشكلة التحقق من صحة المنقول ، الشفوي أو الكتابي ، في أغلب الأحيان ، أشد صعوبة من علوم كثيرة ، ومرد تلك الصعوبة التي تحول التاريخ إلى علم احتمالات ، هو أن لحظة الواقع التاريخي المدروس تصبح غائبة للأبد ، فلا يمكن استرجاعها أو استعادتها بحذافيرها لأجل اخضاعها للاختيار أو المراقبة كما في العلوم الطبيعية ، هذا إلى جانب أن شاهد العيان نفسه في بشريته لا يمكن أن يعطي صورة عن الواقع التاريخي الذي يفيد عنه . الا كتفسير شخصي لما كان ، حدثًا أو رأيًا(٣١) ، وهذا الوضع يحرم حتى شاهد العيان كبشر من ادعاء التجرد المطلق ، ولعل واحدًا من أوضح التصورات العلمية العالمية نصاعة لهذه المشكلة هو الذي يقدمه **أبو عثمان الجاحظ** في رسالة «**المعاد والمعاش**» حيث يقول :

> **واعلم أن كل علمٍ بغائب ـ كائنًا ما كان ـ إنما يصاب من وجوه ثلاثة لا رابع لها ، ولا سبيل لك ولا لغيرك إلى غاية الإحاطات لاستئثار الله بها ، ولن تهنأ بعيشٍ مع شدة التحرز ، ولن يتسق لك أمر التضييع ، فاعرف أقدار ذلك :**
>
> **أ ـ فما غاب عنك مما قد رآه غيرك مما يدرك بالعيان فسبيل العلم به هو الأخبار المتواترة التي يحملها الولي والعدو ، والصالح والطالح ، المستفيضة في الناس ، فتلك لها كلفة على سامعها من العلم بتقديمها ، فهذا الوجه يستوي فيه العالم والجاهل .**
>
> **ب ـ وقد يجيء خبر أخص من هذا إلا أنه لا يعرف إلا بالسؤال والمفاجاة لأهله ، كقوم نقلوا خبراً ، ومثلك يحيط علمه أن مثلهم في تفاوت أحوالهم وتباعدهم من التعاون لا يمكن في مثله التواطؤ ، وإن جهل ذلك أكثر الناس ، وفي مثل هذا الخبر يمتنع الكذب ، ولا يتهيأ الاتفاق فيه على الباطل .**
>
> **ج ـ وقد يجيء خبر أخص من هذا يحمله الرجل والرجلان ممن يجوز أن يصدق ويجوز أن يكذب ، فصدق هذا الخبر من قلبك إنما هو بحسن الظن بالمخبر والثقة بعدالته ، ولن يقوم هذا الخبر من قلبك ولا قلب غيرك مقام الخبرين الأولين . ولو كان ذلك كذلك بطل التصنع**



بالدين ، واستوى الظاهر والباطن في العالمين ، وأول العلم بكل غائب الظنون ، والظنون إنما تقع في القلوب بالدلائل ، فكلما زاد الدليل قوي الظن حتى ينتهي إلى غاية تزول معها الشكوك عن القلوب ، وذلك لكثرة الدلائل وترادفها»(٣٢) .

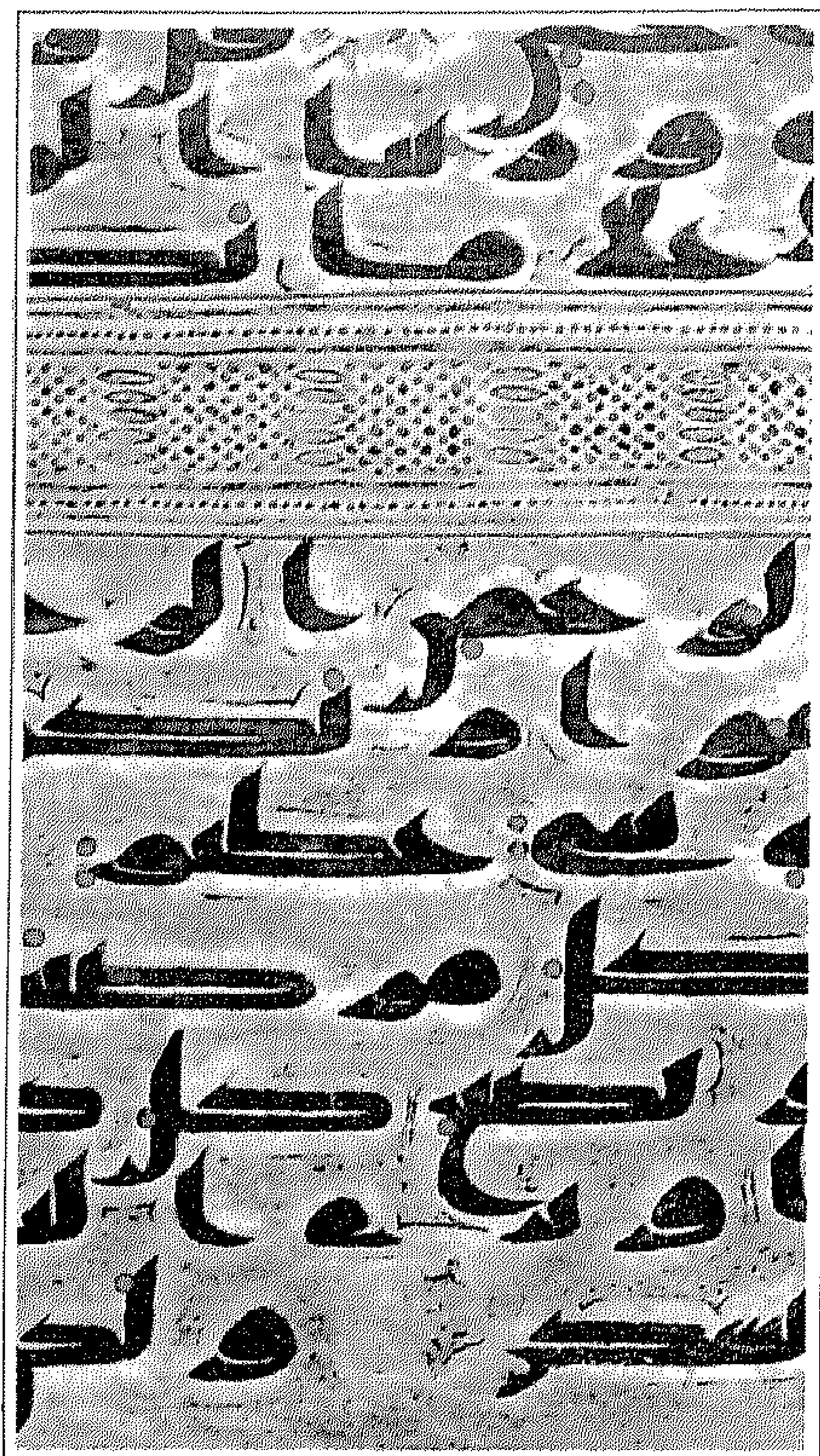
يسمي «**فانسينا**» استحالة الإحاطات هذه التي يفسرها **الجاحظ** ، يسميها عدم قدرة المؤرخ على الاستيعاب غير المحدود بالمعرفة التاريخية(٣٣) ، وتبقى عندئذٍ لجميع أنواع المؤرخين الظنون التي يراها **الجاحظ** ، تزيد أو تنقص ، وهي مطابقة لعين حسابات الاحتمالات التي أشار إليها «**فانسينا**» في المقتبس الذي بدأنا به ، كما أنها تطابق سلاسل الافتكارات التي يرى «**كار**» صاحب الوثيقة وقد تاه فيها . ويظهر أن مناهج التراث الشفهي تؤمن ـ كما يفعل **الجاحظ** في النقطة الثانية من أوجه إدراك العلم الغائب الذي اختطه ـ بأن كل إفادة يجتمع فيها رأي الجماعة تمثل أقل ما عليه يتفقون في ذلك الشأن ، فإذا أضيف إلى ذلك الاتفاق على مستوى الأداء الشفهي الدور التصحيحي والتكميلي الذي يقوم به الحاضرون في جلسة سرد الروايات ، لقويت دلائلنا على امتناع الجماعة عن الاتفاق على الباطل .. ويمثل هذا رأي «**فانسينا**» عن رأي الرواة الجماعة(٣٤) .

يستهدي الجمع الميداني للتراث الشعبي عامة بكثير من الخصال والاعتبارات السالفة في تقييم مرويات التراث الشفهي ، كذلك يستعين بتوزيع «**فانسينا**» للمادة التاريخية الموجودة في الروايات الشفهية لشعبتين هما : التاريخ الرسمي ، والتاريخ الخصوصي ، وضمن هذا الحقل الأخير ، أي التاريخ الخصوصي ، نبوب تراث المجموعات السكانية المتعددة كرؤيات تميز وعي أولئك الناس بذواتهم وبما يدور من حولهم ، كذلك نتفق مع علماء التراث الشفهي في رأيهم عن ميل التاريخ الرسمي للتشويه أكثر من التاريخ الخصوصي(٣٥) .

يقودنا النقاش المتقدم إلى أهمية ملاحظة روح العصر وجلاء مفعوله في التراث الشفهي الذي نجمعه ، ويبدو واقعيًّا أن يترسب في التراث الشفهي للمجموعات السكانية طابع المصالح الملحة والمثل الثقافية والضغوط التي يتعرضون لها خلال الحقبة التي تعيشها الجماعة(٣٦) . ولا يمنع شيء أن نبين في المادة الشفهية المجموعة لأية دراسة ذلك المفعول التراكمي الذي يحول التراث الشفهي إلى محطٍ لآثار المصالح والمثل الثقافية والضغوط على الجماعات خلال الحقب ، بهذا الفهم نرمي لقراءة المادة التي جمعها من قبلنا الرحالون والإداريون الاستعماريون وغيرهم ، ولنقايس أيضًا بين ما رسبته المجموعات السكانية على المادة التي رواها أسلافهم في عهودهم الأولى ، وبين ما نحصله بينهم في الحاضر من مرويات .

ولنطمع أن نخرج من هذه المقابلة بين منهجي الرواية في التراث التاريخي العربي والرواية في التراث الشفهي المعاصر بمستخلصات نافعة . من هذه : أن الاتفاق قائم بين المنظّرين حول طبيعة الرواية الشفهية وتقسيمها إلى نص ثابت كالشعر ، ونثر حر كما في السرد القصصي والتاريخي ، فالكلمات ذاتها في النص الثابت هي جزء من التراث ، وذلك يملي على الرواة ضرورة النقل الحرفي لمادتهم ، بينما في السرد الحر لا يعد من التراث إلا الخطوط العامة للموضوع ، والتي تقيد مجرى الحبكة ، والخلفيات ، والمعنى الواصل في الوقت الذي يحتفظ فيه الرواة بحق تصنع التعبير الشخصي عما يروون(٣٧) ، والعلماء العرب يرون أن الروايات الشفهية التي تدون من الذاكرة لا يتوقع منها أن تحتوي على جميع الكلمات التي وردت في الأصل إلا في حالة الأحاديث النبوية ، وأن لهذه الروايات الدنيوية أن تختلف في العبارة على شريطة أن تحتفظ بالمعنى المقصود بدقة وأمانة(٣٨) .

وهكذا فالأجدر بنا أن يكون عملنا في أبحاث التراث الشفهي اطرادًا على سبيل محاسن منهجي المؤرخين العرب وعلماء التراث الشفهي المحدثين ، وبذلك نرى الاحتفاظ بالمصطلحات العربية المناسبة لحقلنا العلمي **كالتحمل والمقابلة والأداء وفواصل النقل والسماع ومسميات التجريح والتعديل والتوثيق للروايات** ، وفي نفس الوقت نأخذ بما يناسب من المصطلحات العصرية في علم التراث الشفهي مثل المقالات (Hearsay) والإفادة (Testimony) والموضوع (Referent) وما يجري مجراها ، وقد يفيدنا هذا الدمج لمصطلحات وأساليب المنهجين



التاريخيين حيثما نجعل كلًّا منهما يستفيد من عطاء الآخر ، لقد كان الراوية المعتبر في المناهج العلمية العربية أمثال **أبي عبيدة معمر بن المثنى** ، **والأصمعي** ، **والمدائني** ، **وأبي عمرو بن العلاء** ، **والأخفش** ، **وحماد الراوية وخلف الأحمر** يماثلون تمامًا ذلك المختص القبلي الذي يسميه «**فانسينا**» مكتبة متحركة . وهذا «**العارف**» القبلي لا يتمكن من تجميع تلك المعارف إلا عن طريقة التحمس للسؤال المستمر في مرحلتي التحمل والمقابلة ، وضبط ما يجمع ، ثم تركيمه ومقارنته على الدوام ، وهو ما يعترف به «**فانسينا**» ويجعله نموذجًا متفرداً في الرواة ، غير أن «**فانسينا**» ينظر إلى هذا «**العارف**» القبلي كمجتهد متعدد المصادر ، غير مميز بينها ، فمعرفته تعد وجهة نظر خاصة في الوعي التاريخي للجماعة(٤٠) ، ونفضل نحن ألاّ نستبعد مثل هذا «الجامع» للتراث ، بقدر ما نخضع مروياته للتنقيح .

يتسبَّب تحمسنا لمادة هذا الراوية المجتهد من حقيقة أن النمط السائد للراوية المعروف في المجتمعات التقليدية هو أن يبدأ أحد أبناء الجيل الجديد في الاستماع من «**ثقات**» متعددين في الجماعة السكانية ومن خارجهم ومقابلة إفادتهم ونخلها في حلقات السماع والأداء حيث يستطيع أن يحصل على التصحيح المستمر لما يتراكم عنده من محفوظات ، فإذا قضى حوالي ربع القرن على ذلك الاشتغال يبدأ نجمه الخاص يلمع في أوساط مواطنيه كأحد «**الثقات**» ، وحينما ترغب مجموعته السكانية في أن تقدم لأحد الزوار أو في إحدى المحافل وجهة نظرها عن أصلها وحقوقها ومآثرها وفي تاريخ المنطقة تشير إلى أحد هؤلاء «العارفين» أو على أكثرهم اعتمادًا أو اعتدالاً وحكمة .

أما ما لم يكن معترفًا به في علم الرواية العربية الإسلامية مما يجيزه علم التراث الشفهي فهو اجتماع العصبة الوفيرة من الرواة على تقديم إفادة جماعية تصحح فيها لذاتها وتحمل مسئولية الإفادة سويًا(٤١) . ويمنحنا الرواة الشعبيون في دارفور الحالية بعض النماذج المتكررة لهذا القرب من الرواية الجماعية التي تقدم رأياً موحدًا في المعارف التاريخية للعشيرة والقبيلة(٤٢) ، ولعل لتأصل المنهج العربي الإسلامي للراوية في علم الحديث ، بقدسيته ، وبضرورة مسئولية كل فرد عما يدلي به ، لعل لذلك اليد الطولى في قلة وجود هذا النمط في الجهود العلمية التي يقدمها الإسهام التاريخي العربي لمعارفنا اليوم .



الهوامش

١ ـ Jan Vansina (1965) Oral Tradition, Aldine publishing C., chicago, p. 185

وقد ترجمه أحمد مرسي : المأثورات الشفهية (١٩٨١) دار الثقافة ، القاهرة .

٢ ـ (1971) Once upon a time : Oral tradition as History in Africa, Journal of the American Academy of Arts & Sciences vol. 100, spring 1971, p. 442 .

٣ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ١١ بالأرقام الرومانية .

٤ ـ E.H. Carr, 1965 : What is History ? Penguin Books, p.p 15-16

وقد ترجمه ماهر الكيالي وبيار عقل (١٩٧٩/ ١٩٨٠) ما هو التاريخ ؟ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .

٥ ـ كار : ١٩٦٥ : ١٦ .

٦ ـ فانسينا : ١٩٧١ : ٤٤٤ .

٧ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ١٨٣ .

٨ ـ يقول استاذ التاريخ الإسلامي بكلية الآداب في جامعة بغداد ، في مؤلف منهجي قررته كليات أصول الدين والفقه والآداب بتلك الجامعة : «ولا تعرف حقائق الماضي إلا بالآثار التي تركتها ، والتي وصلت بدورها إلينا ، وعلى هذا يكون الحصول على الوثائق نقطة البداية لدى المؤرخ ، بينما يكون إيجاد الحقيقة التاريخية هي هدفه النهائي» . ثم يعدد الكاتب انواع المصادر فيقول : «يعد البحث عن المصادر المتعلقة بموضوع المؤرخ الخطوات الأولى التي يتخذها المؤرخ ، وهذه المصادر على أنواع عديدة تختلف قيمة كل منها حسب الفترة أو الناحية المعنى بها ، فهنالك النقوش والأبنية والتماثيل والمخلفات المادية من آنية وألبسة وأسلحة ونقود وما إلى ذلك ، والوثائق المكتوبة التي سجل بها السلف ضروب فعاليتهم المختلفة» . وهكذا يتم إغفال تام للتراث الشفهي كاحد مصادر التاريخ المعتبرة ، انظر : عبد الله فياض : (١٩٧٧) التاريخ فكرة ومنهجاً ، مطبعة أسعد وجامعة بغداد . ص ص : ١٨ ـ ٣٧ .

٩ ـ لبعض المؤرخين المتاخرين اجتهادات في استعمال فروع من التراث الشفهي كمصادر تاريخية موثوقة ، انظر عبد الله الصالح العثيمين (١٣٩٩/٧٩) «الشعر النبطي مصدرًا لتاريخ نجد» في مصادر تاريخ الجزيرة العربية ، ج ١ ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ص ص : ٣٧٧ ـ ٣٩٦ .

١٠ ـ موسى المبارك (١٩٧٠) تاريخ دارفور السياسي ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ص : ١ ـ ٤ .

١١ ـ عصمت حسن زلفو (١٩٧٣) ، كرري ، دار نشر جامعة الخرطوم ، ص : ٥١٨ .

١٢ ـ من شهادة زلفو «تؤيد اوراق يوسف ميخائيل استنتاج شرشل عن تسلل النساء كل ليلة من المدينة لأرض المعركة لعلاج الجرحى ودفن الموتى ، فقد زار أرض المعركة بعد ٤ أيام احد زملائه فوجد كثيرًا من النساء ضمنهن امراة ناحبة تبحث عن جثة عثمان ازرق لتدفنه فوقف معها مواسياً» ـ زلفو : ١٩٧٣ : ٥٥١هـ ١ـ .

١٣ ـ إبراهيم إسحق إبراهيم (١٩٨٤) «السيرة الهلالية في دارفور» رسالة ماجستير لم تنشر ، معهد الدراسات الإفريقية والآسيوية جامعة الخرطوم .. انظر الملحق ، رواية على جاد الله عيسى : ١٩٧٩/٦/٢٨ .

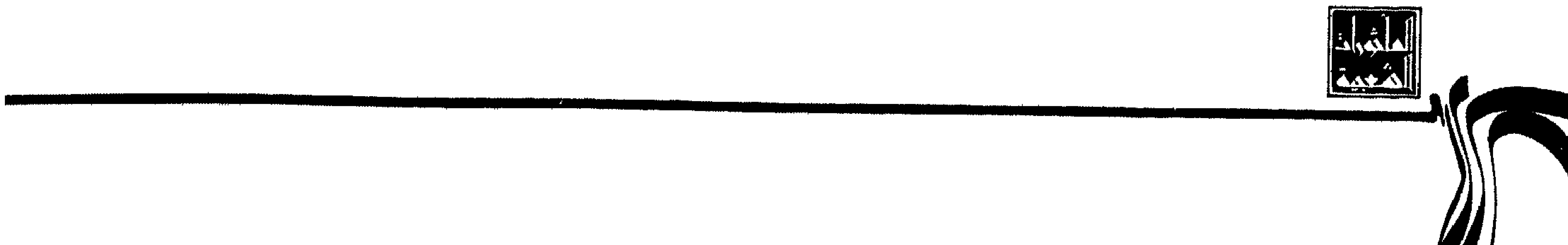
١٤ ـ فانسينا : ١٩٧٣ : ٤٤٦ .

١٥ ـ علي أبو الكلام (١٩٧٩) «السماع عن القبائل العربية ودوره في تقنين اللغة» ، الفيصل ، السعودية ، ع : ٢٤ ، مايو ص ص : ١٥ ـ ١٨ .

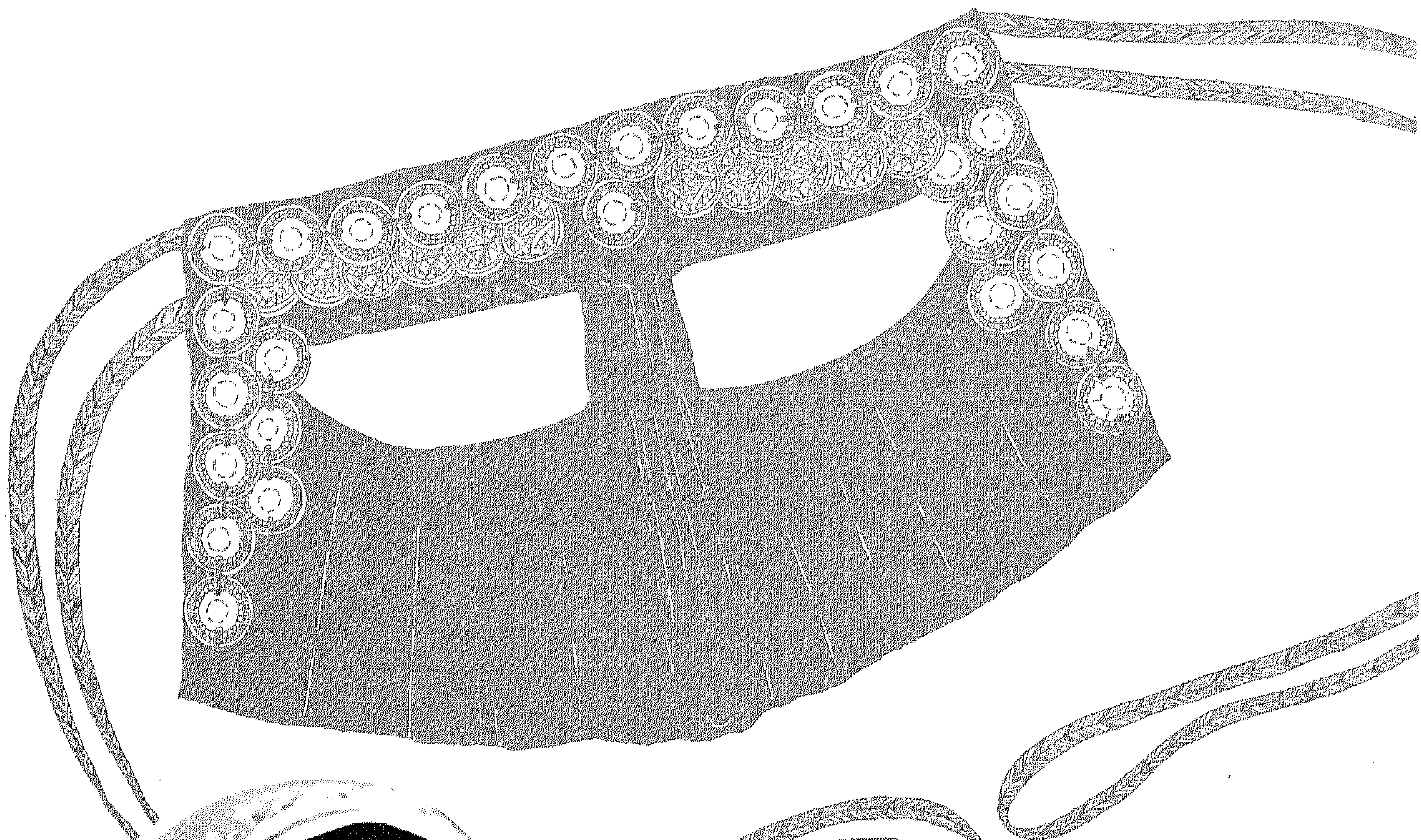
١٦ ـ شارل بلات (١٩٦١) الجاحظ ، ترجمة إبراهيم الكيالى ، دار اليقظة العربية بسوريا ، ص ١٩٢ . ومحمد أحمد خلف الله (١٩٦٨) صاحب الأغاني أبو الفرج الأصفهاني ، دار الكاتب العربي ، القاهرة . ص ١٠ ـ ١١ .

١٧ ـ فرانز روزنتال (١٩٦١) ، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي ، ترجمة انيس فريحة ، دار الثقافة ببيروت ، ص : ١١٥ .
١٨ ـ D. M. Dunlop, 1971 Arab civilization to A.D. 1500, Longmans, London. p. 89 .
١٩ ـ محمد أحمد خلف الله : ١٩٦٨ : ٨ ـ ٩ .
٢٠ ـ السبكي والثعالبي والعمري والتنوخي
(روزنتال : ١٩٦١ : ١١٧ ـ ١٢١) والطبري وياقوت الحموي
(محمد احمد خلف الله : ١٩٦٨ : ١٠ ـ ١١) .
٢١ ـ روزنتال : ١٩٦١ : ١١٧ ـ ١٢١ .
٢٢ ـ فانسينا : ١٩٧١ : ٤٤٦ .
٢٣ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ١١٨ .
٢٤ ـ إبراهيم إسحق إبراهيم (١٩٨٤) الملاحق .
٢٥ ـ روزنتال : ١٩٦١ : ١١٧ ـ ١١٨ .
٢٦ ـ محمد أحمد خلف الله : ١٩٦٨ : ١١ .
٢٧ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ١٩١ .
٢٨ ـ عبد الله فياض : ١٩٧٧ : ٤٢ .
٢٩ ـ ابن خلدون (ب ت) المقدمة ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ص : ٣٥ .
٣٠ ـ السابق : ٣٧ .
٣١ ـ عبد الله الفياض : ١٩٧٧ : ٥٣٦ ، فانسينا : ١٩٦٥ : ٧٦ ، ١٨٥ .
٣٢ ـ مقتبس عن روزنتال : ١٩٦١ : ١٥٧ ـ ١٥٨ والأعداد بين الحاصرتين داخل الاقتباس من إضافاتي .
٣٣ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ١٨٤ .
٣٤ ـ السابق : ٢٨ .
٣٥ ـ السابق : ٥٠ ، ٨٤ .
٣٦ ـ السابق : ٧٨ ، ٩٧ ، ١٧٢ .
٣٧ ـ السابق : ٢٣ .
٣٨ ـ روزنتال : ١٩٦١ : ١٢٣ .
٣٩ ـ فانسينا : ١٩٦٥ : ٣٢ .
٤٠ ـ السابق : ١١١ .
٤١ ـ السابق : ٢٨ .
٤٢ ـ إبراهيم إسحق إبراهيم (١٩٨٤) الملحق ـ روايات أولاد الرياس ١٩٨٩/٦/١٣ ، عبدالرحمن ولد دودو وحامد احمد حمودة ١٩٧٩/٦/١٧ ، علي الرضى وموسى ام بلي وسليمان حامد ١٩٧٩/٦/١٧ والدود مهدي عبد الله محمد ١٩٧٩/٧/٤ .





نجـــــلة العـــــزي





البطّولة

نشأتها وتطورها



■ ■ لعل أول ما يلفت النظر إلى المرأة العربية المسلمة في منطقة الخليج هو مظهرها العام وهي متلفّعة بحجابها الذي غالبًا ما يكون عباءة سوداء . فقد ذكر الرحالة الأوربيون ـ والبرتغاليون بصفة خاصة ـ إلى بلاد الشرق ـ وبخاصة منطقة الخليج العربي ـ منذ القرن السابع عشر حجاب المرأة الشرقية وذلك في كتبهم التي ألفوها عن المناطق التي زاروها .

كان الحجاب معروفًا عند الأمم السابقة على الإسلام . ولعل أقدم إشارة تاريخية له جاءت في العهد القديم عند العبرانين[1] زمن سيدنا إبراهيم عليه السلام . وذلك في القرن التاسع عشر قبل الميلاد عندما ارتدت السيدة رفقة برقعًا يوم زواجها من نبي الله إسحاق عليه السلام . كذلك فقد وضع الأشوريون[2] سنة ١٥٠٠ قبل الميلاد نصوصًا في القانون تمنع ظهور السيدات الأشوريات في الأماكن العامة بدون حجاب ، كما وضعوا عقوباتٍ على النساء من طبقة الخدم والعبيد إذا تحجّبن متشبهاتٍ بالنبيلات . أما الفرس فقد عرفوا الحجاب الثقيل ـ وهو عزل وحجب النساء في بيوتٍ وقصور خاصة ـ وكان يسمى «الأنديرون»[3] وهو الحريم . كذلك عرف الحجابَ كلٌّ من الآراميين والحيثيين والرومان والبيزنطيين وغيرهم من شعوب العالم القديم . ■ ■

أما لباس الرأس فقد كان أقدم من ذلك بكثير ، وهو من العادات الموغلة في القدم بالتاريخ الإنساني ، ولم يكن قاصرًا على المرأة فقط وإنما لبسه الرجال للدلالة على المكانة المقدسة ، أو علامةً للتبجيل والاحترام في حضارات الشرق القديمة كالسومرية والفرعونية وغيرهما . هذا وقد عرفت شبه الجزيرة العربية ـ ومنطقة الحجاز خاصة ـ حجاب النساء بعد الزواج . فقد مارسته القبائل العربية للدلالة على شرف المكانة والمنزلة ، وكان من عادة قريش ـ سيدة القبائل العربية في الجاهلية ـ أن تطوف فتياتها الأبكار في الكعبة بدون حجاب . وحال زواج الفتاة تبرقع وتحجب[5] . هذا وقد تعددت أشكال الحجاب العربي وبولغ بأنواعه وزينته ، وقد حفظ لنا الشعر الجاهلي[6] أوصافًا وتسميات لحجاب المرأة العربية لا حصر لها . كما أمدتنا الوثائق التاريخية بأخبار ملكاتٍ وأميرات منذ القرن السابع ق.م. كذلك أمدتنا المنحوتات الأثرية بأشكال لسيدات عربيات نبيلات من مدينتي الحضر وتدمر[7] وآثار اليمن وهن بألبسة رأس وبراقع وعباءات مختلفة متعددة ، في زينة وتبرجٍ مغالىً فيهما للدلالة على غناهن الفاحش ومكانتهن العالية . وذلك التبرج هو تبرج الجاهلية الأولى[8] الذي نهى عنه الدين الإسلامي عند ظهوره في منتصف القرن السادس الميلادي . والذي جعل للمرأة مكانةً متميزة مشرفة ، وخصص لها نصوصًا في تعاليمه الحنيفة تشرّفها على عكس ما كانت عليه في عصور ما قبل الإسلام . أما الحجاب[9] فقد عدله الإسلام وجعله بسيطًا يكفل للمرأة المسلمة حرية الحركة والمساهمة في الحياة العامة . فقد حدده بالجلباب الذي هو العباءة الخارجية والخمار الذي هو لباس الرأس لتلبسهما ببساطة واحتشام . كما نصح المؤمنين[10] باتّباع بعض التصرفات التي ترفع من شأن المرأة . هذا ولا تزال المرأة المسلمة متمسكةً بالحجاب الذي بلغ ذروته في أواخر الدولة العباسية ، والدويلات الإسلامية التي نشأت بعدها ، وكذلك في عصر الإمبراطورية العثمانية ، فقد اعتبرت هذه الدول الحجاب رمزًا للفضيلة والشرف فتمسك الناس به لمقاومة انتشار الفساد ، بعد أن تداخلت الأمم والشعوب في عصور الانحطاط مما دفع الحكام وعلماء الدين للوقوف بوجه تيار الفساد والانحلال بإصدار أحكامٍ تحدّ من تلك المظاهر المخالفة لقواعد الشريعة .

أما المرأة العربية في الصحراء فقد تأثرت بأغطية الرأس ، لأن البيئة الصحراوية قد فرضت على أهلها حماية أنفسهم من الظواهر



الطبيعية القاسية في الصحراء كلفح الرمال اللاهبة ولسع الشمس الحارقة . كما أن بعض الرمال تسبب العمى ما لم يعمد الإنسان إلى اتقائها بتغطية الرأس والوجه جيدًا . وهكذا صار شكل لباس الرأس عند بدو الصحراء مفروضًا بسبب الطبيعة القاسية ، إضافة إلى التعاليم الدينية ، ولم يقتصر الحجاب على المرأة ، بل شمل كل أهل البادية رجالًا ونساء ، هذا ولا يزال بعض رجال القبائل ـ كرجال الطوارق[١١] في شمالي أفريقيا بين ليبيا والجزائر ـ يغطون وجوههم دون النساء ، بالرغم مما عرف عنهم بأنهم رجالٌ أشداء يجوبون الصحراء ليل نهار ، والنساء في المضارب والخيام بانتظار عودتهم حيث يستقبلنهم بالدفوف والطبول بعد غيابٍ قد يطول ويبلغ الأشهر . وقد صار ذلك تقليدًا عندهم حتى بعد أن استقروا اليوم في مدنٍ على مشارف البادية ، يغطون وجوههم بينما ظلت نساؤهم ، كاشفات الوجوه .

لقد تعددت أشكال الحجاب وتنوعت أغطية الرأس منذ القدم إلى يومنا هذا . ولا تزال التأثيرات التاريخية قوية فيه حتى وإن اختلفت من منطقة إلى أخرى حسب البيئة ، إلا أن شكلًا عامًّا واحدًا طغى عليها مع بعض الفروق البسيطة من عصر إلى عصر ومن منطقة إلى أخرى .

أما منطقة الخليج فقد توزع أهلها حسب التقسيمات الجغرافية كأهل الصحراء ـ البدو ـ وأهل المدن الداخلية والمدن الساحلية ، وأهل الريف والواحات ، وتحكمت في لباسهم العادات والتقاليد الإقليمية مع التمسك بالخط العام السائد ألا وهو تعاليم الدين الإسلامي الحنيف . لذلك نجد أن الفروق والاختلافات بينها بسيطة غير أساسية في الشكل العام ، وتتعلق بالمادة الخام أو باللون أو التطريز .

يتكون الحجاب في منطقة الخليج من قطعتين أو ثلاثٍ من الملابس . فغطاء الرأس الذي ذكره القرآن الكريم باسم الخمار[١٢] يتكون من قطع بسيطة من قماش ناعم يغطي الرأس والشعر جيدًا ، ويسمى **البرقع والشيلة والغدفة** وغيرها ، أضيف له أغطية للوجه **كالبكرة والبطّولة** ، إضافة إلى ذلك **البخنق** الذي تلبسه البنات قبل الزواج . أما لباس الحجاب الخارجي الذي سماه القرآن الكريم بالجلباب[١٣] ، فهو العباءة التي تلف الجسم وتلبس للتستر فوق كل الملابس عند الخروج والذهاب إلى الأماكن العامة ، وقد تنوع وتعدد ، وصار له أسماء **كالعباءة والدفة** وغيرها .





ونستهل دراستنا هذه بانتخاب إحدى قطع الحجاب المنتشرة في الخليج وهي البطّولة ، في محاولة لإيجاد أصلها وتطورها .

للبطولة شكل خاص جذب أنظار الوافدين والأجانب من باحثين وغيرهم إلى منطقة الخليج . وقد لوحظ أن أكثر انتشار لها في مدن قطر ، والإمـارات العربية ، وأجزاء من عُمان ، وفي جزيرة فَيْلَكَا في الكويت[١٤] . كما لوحظ أن ساكنات البادية من نفس المناطق ومناطق أخرى لا يلبسون البطّولة ، وإنما يلبسون البرقع ، كما لوحظ أن لفظ «**البرقع**» هو الاسم الذي يطلقه الأهالي على «**البطّولة**» ، كما يطلق عليها اسم «**القناع**» . ويطلق الأهالي اسم «**البولة**» أيضًا على البرقع البدوي .

هنالك لغز شعبي يتناقله الأهالي عن البطولة يقول : **يكعد كعدة رِيايل ويلبس لبس المراة** ، يصف هذا اللغز الصقر الذي يجلس على قاعدة خاصة به في مجلس الرجال وتغطى عيناه ببرقع بشكل قناع يشبه البطّولة . ويقصد به برقع الطير الذي يشبه البطّولة ، فالبطولة قناع تلبسه المرأة ، يغطي وجهها وينزل إلى أسفل فمها ، وله فتحتان للعينين ، ويكون لونه عادة بنيًّا غامقًا أو أسود .

تعمـل البطّولة من قماش غليظ لامع يسمى بالمصطلح الشعبي «**خـرجه نيل**» بلون بني غامق أو أسود ذي لمعان ذهبي أصفر أو ذهبي أحمر . ويجلب هذا القماش من الهند ، وتقوم المرأة بتفصيلها وخياطتها . والمشهور بين أهالي المنطقة أن أهل لنجة وبندر عباس هم المعروفون بعملها . أما قماشها فهو من **الشيت الخام** ، وهو قطن خشن مصبوغ بمادة النيلة ، وهي مادة معدنية تستخدم في ألوان الطباعة النيلية ، لذلك تترك صبغة بنفسجية على الوجه .

تفصيل وخياطة البطّولة :

تفصل البطّولة بشكل مستطيل طوله ١٦ سم وعرضه ٨ سم . تطوى من الوسط بعرض ٢ سم وتخيط الطية ، ثم تخيط الحواشي ، وتطوى حافاتها إلى الداخل .

أما المرحلة الثالثة فتقص فيها فتحتان عند العينين وتطوى حواشي الفتحتـين وتخيـط إلى الداخـل ؛ كما تطوى الحافات ، وتخيط إلى الداخل ، وتوضع بطانة (**شاش**) من قماش قطني مخلخل النسيج في الداخل ، لكي تمنع احتكاك البطولة بالوجه مباشرة فلا تترك صبغة أو خدشًـا من أثر القماش الخشن . وفي النهاية تثبت وتقوّى من الخارج بخياطة الحافات والحواشي . كما يخيط وسط شريط الجبهة ، ويسحب قليـلًا لكي يصبـح طوله بنفس عرض الجبهـة ويثبت في حافتيه قيطان مبروم مثبت عند طرفي الجبهة يشد من الخلف على الرأس . أما طريقة اللبس فيثبت الملفع أولًا على الرأس ، ثم تلبس البطّولة من الأمام ، وتشد على الرأس من الخلف فوق الملفع . كذلك تضاف لها قطعة خشبية تدخل عند الطيّة الوسطية ـ وهي إما من خشب البـامبو أو من جريد النخل ـ لكي ترفع البطولة عن الأنف لتسمح بمجالٍ للتنفس . وقطع الخشب هذه تميز البطّولة الحضرية عن البطولة البدوية ، فتسمى بطولة **خزامية** للحضر وبطولة **بدون خزامية** للبدو وتسمى **البقرة أو البكرة وهي** البرقع البدوي ، ولكل عين منهما فتحة للعين تسمى «قرضة» وهي **قرضة واسعة وقرضة ضيقة** وذلك حسب فتحتها . وهنالك بطولة تزين بقطع الذهب على الجبهة ، وتسمى **البرقع الرياسي أو الريس** . وتلبسها السيدات الغنيات في المناسبات كالأفراح .

أما البطّولة الشائعة اليوم في الإمارات وفي أجزاء من عُمان فهي صغيرة ومختصرة .

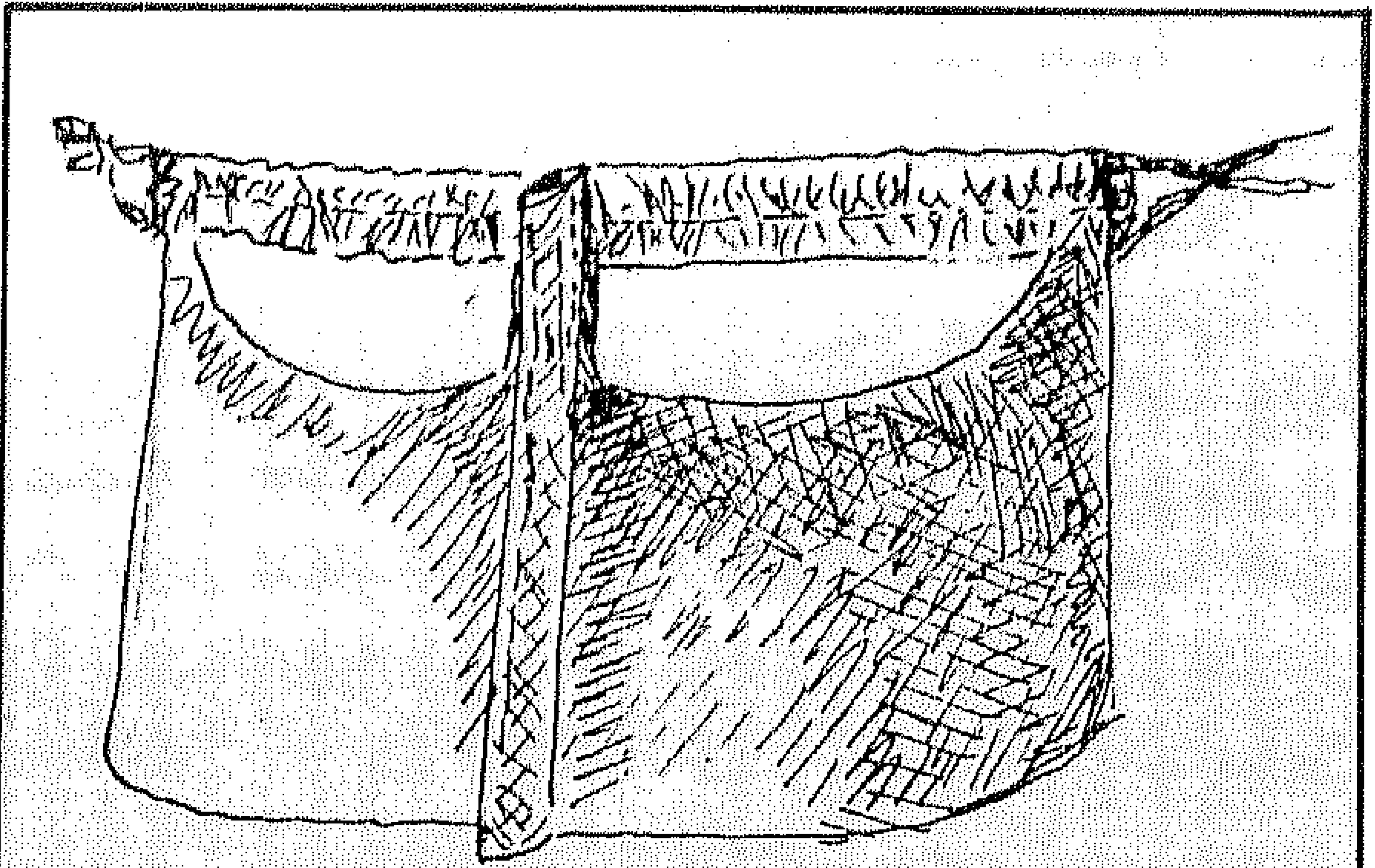
هذا وينتشر في المنطقة الشرقية **البرقع البدوي** الذي يختلف عن البطّولة في شكله ومادته ، إلا أن أهل الإمارات وقطر يطلقون عليه اسم **البـطّولة البـدويـة**[١٥] . وننقـل هـا هنـا ما ترويه مراجعنا

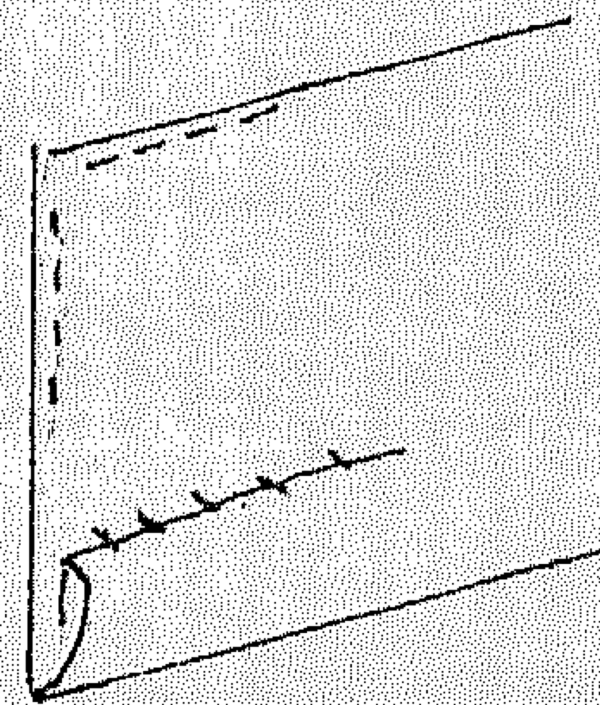
الإخبارية التراثية من فضليات السيدات المسنات في قطر عن البطّولة .

فعن أصلها :

تقول السيدة / **مريم حسين صالح** (٥٥ سنة) وتلقب بأم عبد الله ، إن أصل البطولة غير خليجي ، وإنها من لنجة من بلاد فارس ، جاءت إلى منطقة الخليج عن طريق السفر والتجارة ، أما السيدة / **عائشة محمد** (٤٥ سنة) فتذكر أن أصلها من الهند ، وجاءت عن طريق سفر التجار للتجارة هناك . أما الوالدة م. **السلمان** (٥٢ سنة) فتتذكر أن عمر البطولة «**من عمر أمهاتنا**» أي قد يصل ما بين ٧٠ ـ ٨٠ سنة «والله أعلم» .

أما الوالدة ع. **عبد الله** فتقول :
«هنــاك ناس اتقول أن أصل البطولة من فارس ، وناس تقول أن أصلها من الهند ، وناس اتقول أصلها من البلوش ، والعلم عند الله سبحانه وتعالى .





طي الحاشية من الداخل

أما عن شكل البطّولة

فتذكر السيدات المذكورات أنها :
مقاسات البطولة ليست واحدة حيث تختلف حسب مقاس وجه المرأة وبالذات في منطقة الجبين . كذلك تختلف فتحة العين (القرضة) ففي قطر والبحرين تكون بشكل شبه مستطيل مع وجود حنية «كفسه» بالطرف ، وتكون طويلة إلى ما تحت الفم . أما بطاطيل أهل الإمارات وعُمان فتكون فتحة العين «القرضة» صغيرة وطول البطولة يصل إلى حد أن تنزل على الوجه ، حيث تغطي أسفل الفم كما ينزل بعضها إلى أسفل الذقن .

أما عن طريقة عمل البطولة

فتقول السيدة / **ام عبد الله مريم حسن صالح** (٥٥ سنة) :
«نقوم أولاً بقطع (الخرجة) وهي قطعة القماش ، حسب مقاس الوجه ، ثم نقوم بتثبيت الجوانب للداخل . وبعد ذلك نفتح فتحتين للعين حسب القرضة المطلوبة ـ ونضع وسط الخرقة عودًا عريضًا أو قطعة خيش عريضة ، حتى ترتفع البطولة عند «**الخشم**» ، ثم نضع في الطرفين أعوادًا من الجريد «البمبو سابقًا» ومن أعواد الآيس كريم الصغيرة . ثم نقوم بعملية شد الخيط المطرز أو **الشلش** حول الرأس لربط البطّولة» .

وتذكر السيدة / **عائشة محمد** أنها «تعلمت عمل البطولة منذ زمن طويل لأنها تعمل خياطة : وعمل البطولة عبارة عن خياطة وتفصيل بسيط .. وهي ما تاخذ وقت طويل ، ويستغرق عمل البطولة الواحدة عشرين دقيقة وأحيانًا أقل» .

أما قماش البطولة فتتفق المصادر المذكورة آنفا على أنه كان رخيصًا ويجلب من الهند . وتذكر السيدة / **حصة جاسم** من مدينة خليفة الجنوبية : «البطاطيل كانت أنواعًا حسب الخرجة ، أي القماش ، فمنها القرمزي ، ومنها النوع الحمراوي . والبطولة «الطيبة» ـ أي الجيدة والجميلة ـ هي التي فيها اللمعة الخفيفة ، ونوع قماشها يابس» .

هذا وتزين البطولة بوضع قطع من الذهب على الجبين ويسمى البرقع الرياسي[١٦] . وقطع الذهب نوعان : نوع على شكل حلقات دائرية ، وهو البرقع الرياسي ، ونوع على شكل نجمة ويسمى «منجم» . كذلك تزين «حواف» البطولة بمشبك ذهبي يسمى «اللحاق» وله أشكال متنوعة .



أما عن العناية بالبطّولة فتقول السيدة / **حصة جاسم** : «أيام زمان كانوا يضعون قطعة من الخلك (القماش) الأسود في البطولة من الداخل . أما هذه الأيام فيضعون شريط الشاش الأبيض العريض (التيب) . كذلك تضاف لها قطعة أخرى من القماش الأسود لتبطين شريط الجبهة ، أما عن تنظيفها فتذكر الوالدة **مريم حسين صالح** : «يجب قبل كل شيء ألا يصيب البطولة أي قطرة ماء ، وبعدها توضع قطعة من التيب الأبيض العريض من الداخل ، حتى لا يصبغ الوجه بالصبغة النيلية» .

هذا وتغير الأعواد الداخلية عند الكسر ، كما تعاد خياطتها من فترة إلى أخرى . كما تذكر السيدة / م . **المسلماني** أنه لا وقت معينًا لشراء البطّولة «إذا اخترِبت البطولة نشتري واحدة ثانية» ، وهي تعمل لها البطانة الداخلية بنفسها . وهذا يعني أن البطولة لا يمكن صيانتها أو تجديدها ، فإذا تلفت لأي سبب من الأسباب كأن تتبلل بالماء أو غيره وجب تبديلها .

وعن كلفة صنع البطّولة تقول السيدة / **عائشة محمد** :

كانت البطاطيل ـ جمع بطولة ـ في السابق أرخص منها اليوم ، إلى درجة كبيرة ، فقد كانوا يشترون ثمانية بطاطيل بريال واحد . أما اليوم فإنها تدفع من ٢٠ إلى ٣٠ ريالًا للبطولة الواحدة . وتعزو السيدة / **عائشة محمد** السبب في ارتفاع سعرها لارتفاع سعر «**المرود**» وهو لفة القماش الذي تعمل منه البطولة ، وأن المرود الواحد يكفي إلى وجود الخيط المطرز من الطرفين من الشلش والخيط الفضي أو الذهبي .

أما عن العادات والتقاليد في لبس البطولة فتقول السيدة / ع . **عبد الله** : «يا بيه : البطولة ستر للبنت وأهلها . والوحدة لين صارت عمرها ١٢ سنة أهلها يغصبونها علشان تلبس البطولة والملفع والدفة» . كذلك تؤكد السيدة / م . **المسلماني** بأن بنات «أمس» كن يلبسن البطاطيل وأعمارهن لا تزيد على ١٢ سنة ، أما بنات اليوم فنجدهن لا يلبسن البطاطيل أبدًا ، أما السيدة / **مريم حسين صالح** فتذكر أن «**العياين**» ـ أي العجائز المسنات فقط ـ هن اللواتي يلبسن البطولة اليوم . وتستطرد قائلة : ولكن بعض البنات الصغيرات يلبسنها اليوم «**علشان يتدلعون فيها**» ، أما بالنسبة



إليها شخصيًّا فإنها تفضل لبس البطولة على لبس الشيلة والغشوة ، كذلك تذكر السيدة / **مريم** بأن النساء لا يخلعن البطولة إلا عند النوم ، أو الصلاة ، وعند الأكل بشرط ألا يوجد «غريب» ويقصد بالغريب هو الشخص الأجنبي عن النساء في الشريعة الإسلامية .

أما الاختلاف في شكل البطولة فيتبع الزمان والمكان ، وتذكر السيدة / **عائشة محمد** : «كانت البطاطيل تختلف من بلاد إلى بلاد ، ومن منطقة إلى أخرى ، فقرضة أهل قطر (فتحة العين) والبحرين متشابهة . كذلك طول البطولة حيث إنها طويلة عند قطر والبحرين ، أما أهل الإمارات وعمان فتكون قرضة العين عندهن صغيرة ومثنية إلى أسفل ، وحجمها صغير .

أما الفرق بين بطولة الأمس وبطولة اليوم فتذكر السيدة / م . **المسلماني** أن البطاطيل بالأمس كانت نوعين الحمراء والسوداء ، أما اليوم فكل البطاطيل سود . وكان خيطها أحمر مبرومًا أيام زمان ، أما اليوم فخيوط البطاطيل متعددة وجميلة منها الشلش والخيط الذهبي والفضي .

كذلك تختلف البطولة الخاصة بالبنات عن البطولة الخاصة بالنساء . والإقبال على شراء البطولة السابق ، كان يتم في أيام الزواج خاصة ، أما اليوم فإن النساء المسنات هن اللواتي يقبلن على شرائها .

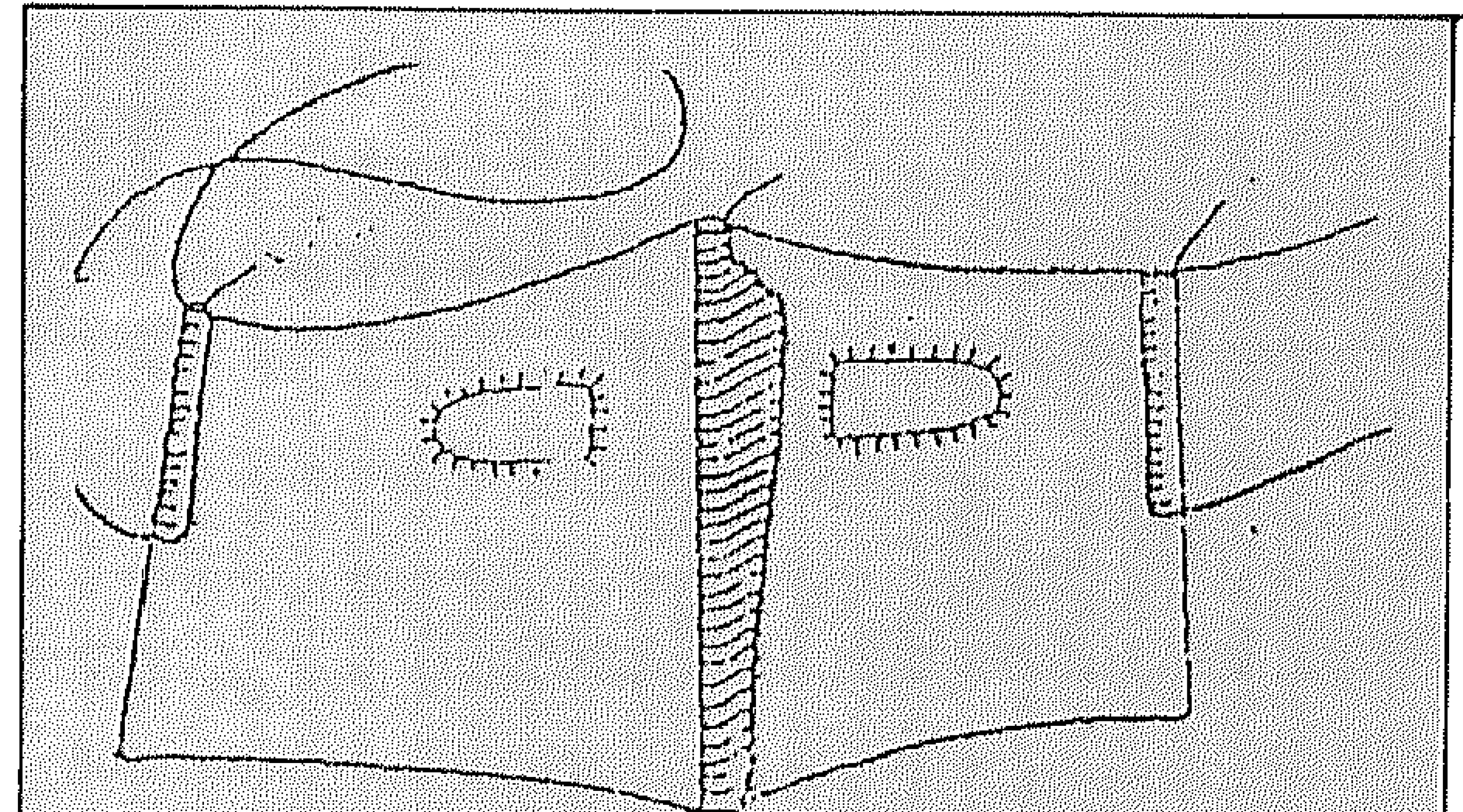
ونختم وصفنا للبطولة بحديث للوالدة ع . **عبد الله** التي تقول : «بطاطيل أول كانت كلها نوع واحد ، ما في شيء طويل أو قصير أو عريض . وكلها كانت من النوع الطويل ، والقرضة العادية والعيون متوسطين ، أما اليوم فتشوف العجب ، أنا أول مرة أشوف بطولة لين تحت الخشم ، وأنا أعتقد يتدلعون فيها» .

أصـل البطّولة

اتفقت المراجع الإخبارية المذكورة آنفًا على أن أصل البطولة غير خليجي . كمـا اتفقت الإخبـاريـات المسنـات على أنهـا من زمن أمهاتهن ، وهذا يعني ما يساوي قرنًا من الزمان على الأقل ، فمن أين جاءت البطولة ؟

لم نجـد في المعاجم العربية ذكرًا لكلمة البطولة ، وإنما جاء في قاموس المنجد : بطل : جعل الشيء محددًا ، وورد في معجم الألفاظ الفارسية المعربة[١٨] ما يلي :

البت : هو مشط النساج الكبير الذي تدخل فيه خيوط السدى .
بتو : هو حرام أو غطاء من الصوف يلتحفه المرء عوضًا عن اللحاف .
بوش ـ بوط ـ بوت : بمعنى حجاب أو نقاب أو درع .
أما الفوط ـ أو البوط : فهي ثياب قصار غلاظ تتخذ مآزر تجلب من السند ، أو هي مآزر مخططة يشتريها الجمّالون والأعراب والخدم وسفلة الناس بالكوفة فيأتزرون بها .



البطولة التب تلبسها النساء في جزيرة فيلكـة ـ الكـويت ، عن كتاب دكسن ـ عرب الجزيرة

والبحث في المعاجم وكتب اللغات غير العربية قادنا إلى أن كلمة البـاطولو (مفـرد) وجمعها «الباطولا» يتكرر ذكرها مع مصطلحات المنسـوجـات في اللغـة السنسكـرتيـة ، وكـذلك في اللغات الهندية الأخرى ، وقد استخدم هذا التعبير في تلك المصادر ليعني المنسوجات والأردية والأقمشة عامة منذ القرن الرابع الميلادي[١٩] في شمال غربي الهند من الكوجارات ، ووسط وجنوبي الهند أيضًا .

هذا وإن كلمـة «بـطا» تعني القماش المنسرج والملحفة والرداء والغطاء وكذلك تعني الستارة والحاجز والحجاب[٢٠] .

والباطولا صفة تطلق على منسوجات المنطقة الجبلية من منتجات إقليم الكـوجـارات شمال غربي الهند ، وقماش الباطولا اليوم هو قماش حريري له زخرفة تشبه زخرفة الأقمشة الهندية المتميزة ، تنفذ بطريقـة تكنيكيـة تدعى إيقات[٢١] ، حيث تطوى قطعة النسيج في مناطق معينة ، ثم تطبع وتفتح بعدها فتبقى طبعة على شكل نقوش تتكرر على القماش ، وتكرر هذه العملية عدة مرات إلى أن يتم نقش النسيج كله .

هذا وتتفق المصادر التاريخية على وجود مصانع الباطولا الحرير في جنوبي الكوجارات منذ القرنين الرابع والخامس الميلادي ، وقد تكرر ظهور هذا المصطلح في الأدب الهندي لمنطقة الكوجارات منذ القرن العاشر الميلادي .

ومنـذ القرن الثامن عشر صارت هذه الكلمة تطلق على الحرير المطبوع بصورة واضحة ، ولا تطلق على أي نوع آخر من المنسوجات .

وقـد اختلف في مركـز مصـانـع الباطولا فمنها من ينسبها إلى البـاتـان ، ومنهـا انتشرت إلى إقليم الكوجارات ، ورأي آخر يرجع أصلها إلى إقليم راجستان في سامبهار ومراورا . ورأي ثالث يذكر أنها كانت في الجنوب من مهار ششرا ، ثم انتقلت إلى الكوجارات .

كذلك تؤكد المصادر التاريخية أن المسلمين هم الذين قاموا بتطوير صناعة نسيج الباطولا الحريرية ، ولربما كانت لهم علاقة غير مؤكدة مع صناعة الإيقات القديمة في اليمن .

من خلال تحليلنا تبين أن اسم البطولة مشتق من الباطولا Batola ، كما أنه اسم فارسي ذو أصل هندي سنسكريتي قديم ، كذلك وجـدنا أن انتشارها في منطقة معينة من الخليج في الأقسام



الساحلية من الإمارات وعجمان - خاصة القسم القريب من إيران - كذلك تتبعناها فوجدنا أنها معروفة في أجزاء من الساحل الإيراني(٢٢) في منطقة بندر طاهري - سيراف قديمًا - حيث يذكر غلام رضا معصومي مؤلف كتاب سيراف «بندر طاهري»(٢٣) أن مدينة سيراف هي مدينة على الخليج العربي ، ظهرت في القرن الحادي عشر ، واختفت في القرن الثالث عشر واسمها الحديث بندر طاهري ، يتحدث المؤلف عن الاكتشافات الأثرية فيها ويعتبر كتابه هذا مرجعًا للمنطقة ، ويدخل في أمور تفصيلية دقيقة يصف فيها مظاهر الحياة والموت والأزياء المحلية ، ويذكر الكاتب : «البتولا أو البتولة لبس البلوش ، وهي نقاب تلبسه المرأة في سيراف (بندر طاهري) وبندر عباس ولنجة ، ومنتشرة بين البلوش .

وكذلك يؤكد مؤلف إيراني آخر عن الأزياء الشعبية الإيرانية(٢٤) وجود البطّولة التي يسميها «النقاب» في ملابس النساء في منطقة الساحل الإيراني من الخليج .

أما كيف وصلت إلى الخليج فتذكر المصادر التاريخية أن مدينة سيراف التي تقع على الساحل الشرقي للخليج كانت المركز الدولي للتجارة البحرية في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة (٧ - ٩م) . وكان التجار العرب من البصرة يصلون إليها بتجارتهم ، ثم يبحرون إلى بلاد الهند والصين ، وفي كثير من الأحيان يبحرون إلى عمان أولاً ثم يواصلون إبحارهم إلى الهند والصين(٢٥) .

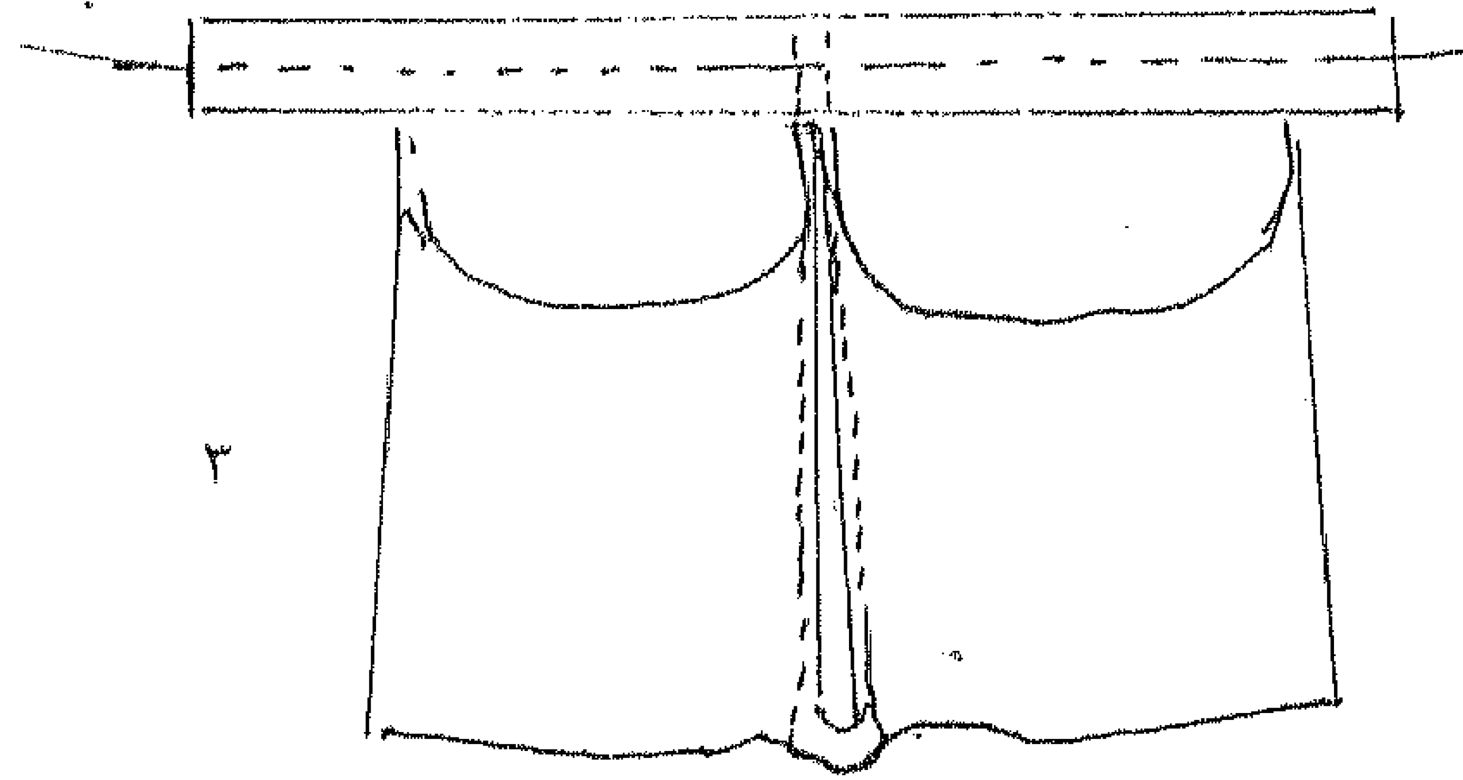
بعد أن فقدت سيراف جزءًا كبيرًا من أهميتها التجارية في القرن الرابع الهجري (١١م) ، انتقل مركز الثقل التجاري من الساحل الشرقي للخليج إلى جزيرة قيس ، فكانوا يقصدونها للبيع والشراء ، ومقايضة ضروب السلع ، كالحرير والحنطة والشعير والكتان والقطن والقنّب . وأغلب سكان الجزيرة دلالون ووسطاء ، وهي مركز مراكب الهند التي كانت تأتي محملة بالتوابل والعطور واللؤلؤ، وتذكر دائمًا مرتبطة بهرمز(٢٦) وأغلب سكانها من البلوش الذين انتقلوا من سيراف ومن مركز مقاطعة بلوشستان ، ومدينة جوادر في ساحل مكران ، وإلى جزيرتي قيس وهرمز اللتين كانتا تابعتين لسلطان عمان(٢٧) . وكانت صادراتها من الصوف وشعر الماعز والجلود والقطن ، وتنتج الأصواف الخشنة ، كما تتم تجارتها مع الداخل بواسطة قوافل يديرها البلوشيون . ولما كان البلوشيون من الأقوام الفارسية ، ولغتهم خليط من الإيرانية والهندية(٢٨) ، ومقاطعتهم فقيرة في الثروة الزراعية ، لذلك

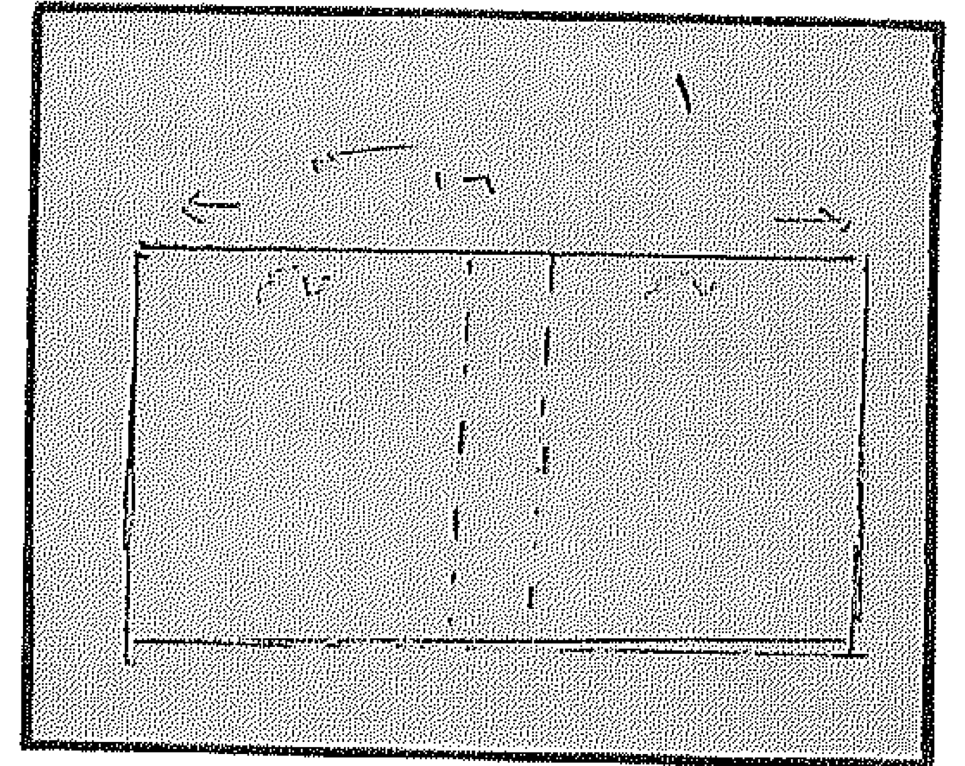
فقـد اتجهـوا للعمل بالموانىء على الساحل الشرقي للخليج ، ومنها انتقلوا إلى لنجة وجزيرة قيس وهرمز ومسقط ودبي ، ويكوّنون نسبة كبـيرة من الخـدم والعمـال في هذه المناطق ، كما أن لغتهم تسمى البلوشية ، وهي خليط من الإيرانية والهندية ، وقد صار البلوشيون في فترة من الفترات من أتباع سلطان عمان التي كان أهلها خليطًا من الميـد والكـور (الملّاحين) والهندوس والخوجا (اللوتيا) ، إلا أن البلوش شكلوا الغالبية منهم . واشتغلوا عند الوالي العربي جنودًا وحراسًا ، كما عملوا بتربية الماشية والزراعة والنقل .

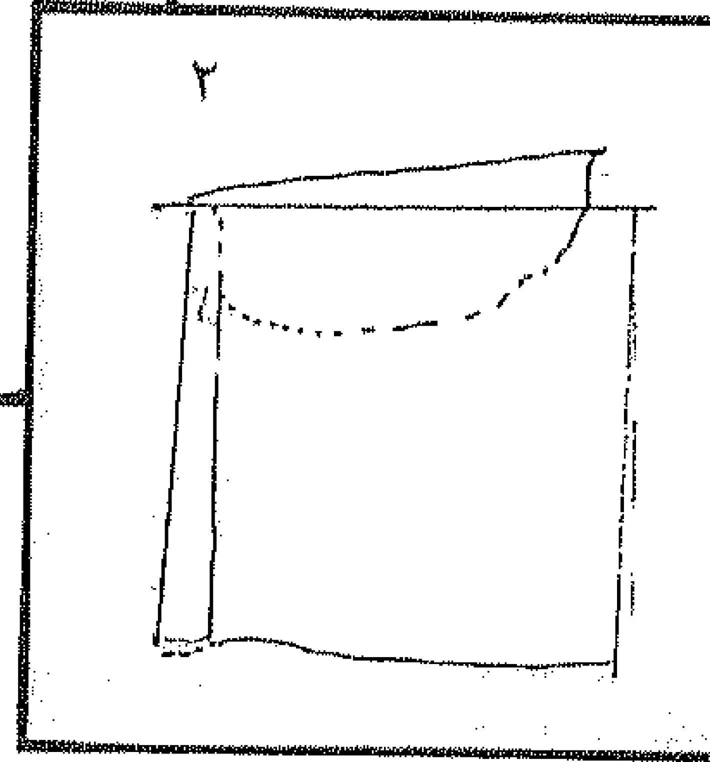
وهنـا تتضـح الصـورة ، ونمسك بطرف الخيط الذي هو أصل البطّولة ، وكيفية دخولها إلى منطقة الخليج منذ ما لا يزيد على قرنين من الزمان في رأينا . وكان ذلك مرافقًا لهجرة البلوش وتوافدهم إلى جزيرة قيس وهرمز ، واتجاههم نحو المناطق الساحلية في كل من عمان ودولة الإمارات العربية المتحدة . ولما كانوا يشتغلون في البيوت وفي الأمـور الحياتية اليومية الهامة ويختلطون بالسكان بحكم عملهم هذا ، فمن المحتمل جدًّا أنهم أدخلوا معهم لبس البطولة التي كانت تتسمى بالعربية النقاب . والتساؤل الذي يثيره هذا الاحتمال هو : كيف انتشرت بين أهالي المنطقة ؟

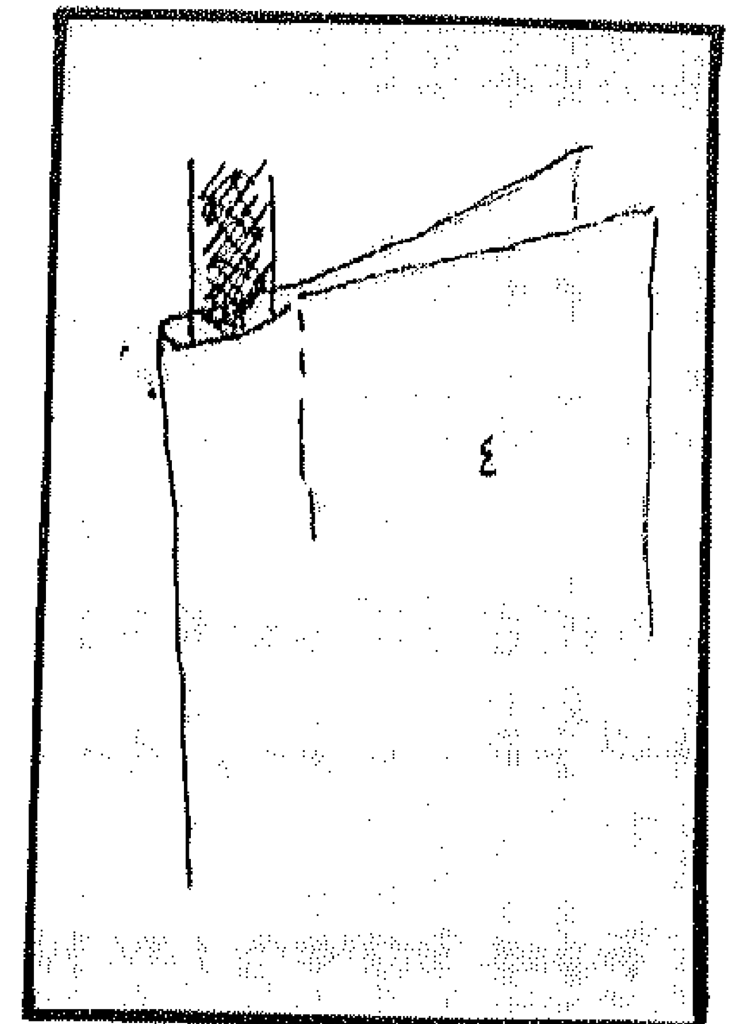
من خلال تتبعنـا لهجـرة غالبيـة البلوش من سيراف «بنـدر طاهـري» ، ودراستنا لحالتهم الاقتصادية وأوضاعهم الاجتماعية نجد أنهم يكوّنون نسبة كبيرة من الطبقة العاملة في المنطقة ، سواء

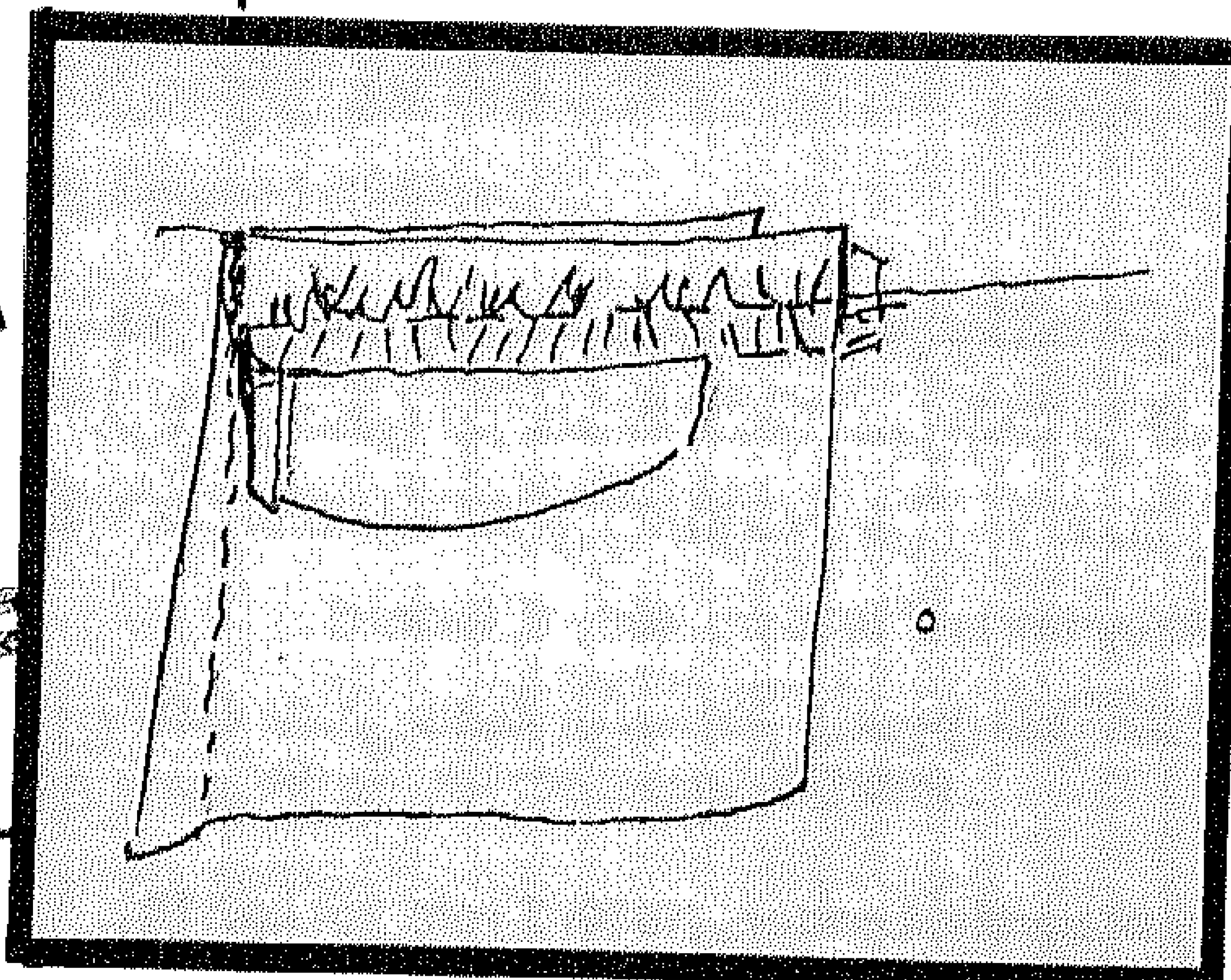
تفصيل وخياطة "البطّـولة"

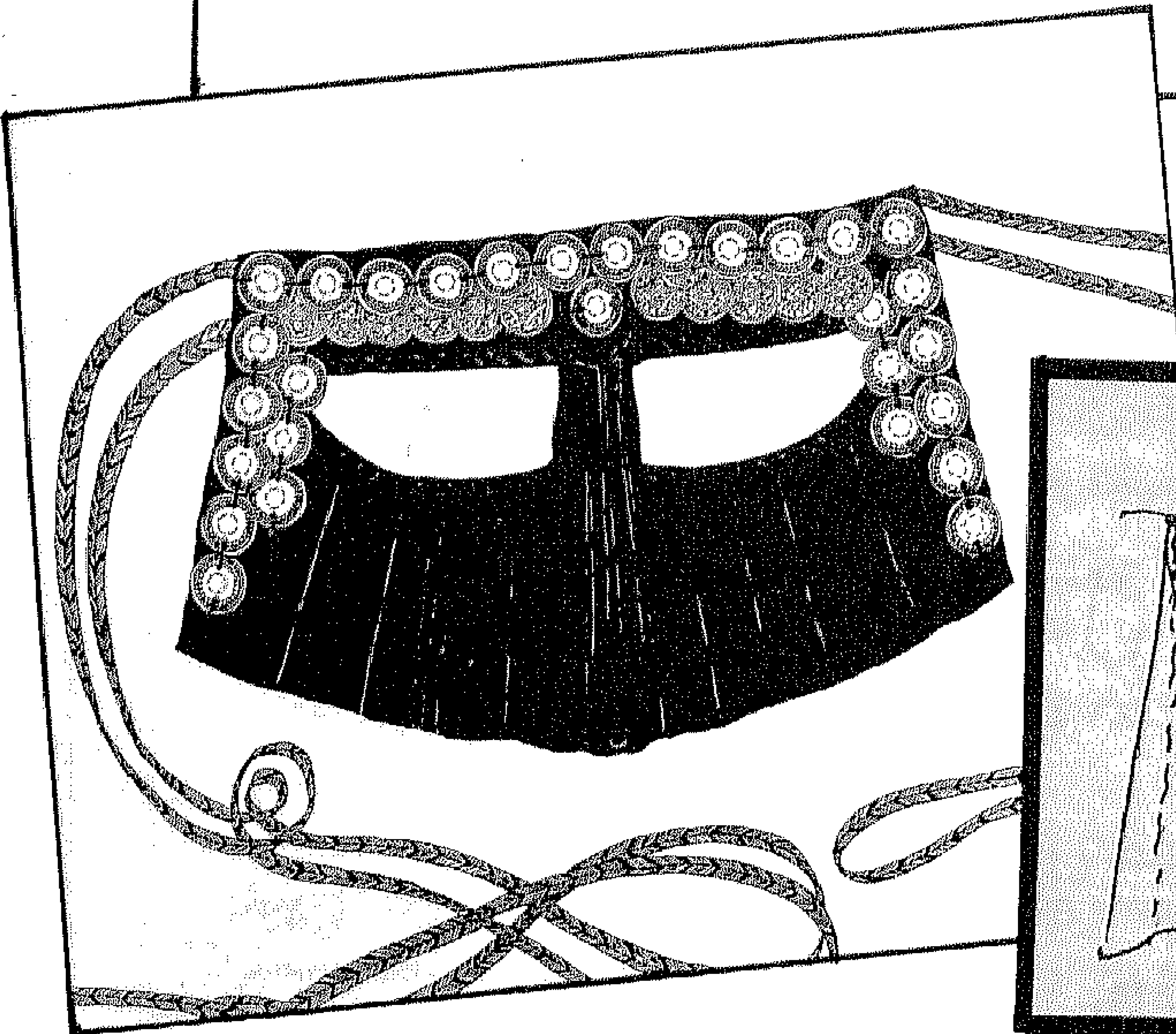














داخل الدور أو في مناطق تجمعاتهم . والاحتمال الكبير بأنهم مارسوا كل عادتهم وتقاليدهم داخل تجمعاتهم تلك ، كما أنهم نقلوا تلك العادات والتقاليد إلى أهل المنطقة بحكم عملهم في القصور والدور والبيوت وبحكم اعتماد شريحة كبيرة من مجتمع المنطقة عليهم يبدو لي أن البطّولة كانت تعمل من شعر الخيل أو من صوف المواشي الخشن الذي كان نسجه حرفتهم الرئيسة عند أفول مدينة سيراف ، ثم تطورت لتصبح من قماش خشن لامع . وهو قماش الشيت الخام من القطن الخشن وتصبغ بالنيلة ، وبمادة رخيصة لامعة تجلب من الهند ، حيث إن صناعة المواد المعدنية الصفراء اللامعة الشبيهة بالذهب والمعروفة «بالشبه» خاصة في الحلي . وفي خيوط الزري الذهبية التي تطرز بها الملابس النوع التقليدي الرخيص لها سوق رائج ، وإنتاجها وفير في الهند . فليس من المستبعد إذن أن يكون قماش البطولة اللامع شيئًا من هذا القبيل حيث إنه يشبه الذهب . وبإمكان الطبقات الفقيرة اقتناؤها . وبعقلية تجارية تطور هذا القماش ، وصار يعمل من قماش صناعي مصبوغ بلون لامع . وهذا القماش الذي يشبه الورق هو الذي حدد شكل البطولة ، حيث لا يمكن أن ينزل متهدلاً ، لذلك صار يشبه القناع بسبب جفاف وخشونة القماش .

وبحكم الاحتكاك اليومي الدائم بسبب العمل أو التزاوج بين طبقة البلوش العاملة وبين طبقة العبيد داخل الدور والقصور وفي مناطق سكناهم ، فمن الجائز جدًا أن تكون طبقة العبيد هي الأولى التي تأثرت بهم وأخذت تلبس البطولة ، باعتبارها «ظاهرة» وموديلاً جديدًا . وهكذا فقد أدخلوها معهم إلى الدور وبمرور الزمن انتشر لبسها بين عامة الناس في المناطق الساحلية . كذلك وبحكم التنقل والسفر بدواعي التجارة بين أهالي المنطقة فقد أدى ذلك إلى انتشارها بين مختلف الناس خلال القرن الماضي . وعلى الرغم من أن البطولة آخذة في التطور إلا أنها في طريقها إلى الانقراض لأن شكلها غير عملي ، وليست فيها قيمة جمالية تذكر . ويتفق على هذا الرأي بعض الفتيات القطريات من محيط الجامعة اللواتي تمسّكن بقطع الحجاب الأخرى التزامًا بتعاليم الدين الإسلامي الحنيف . والرأي هذا غير مقتصر على جيل اليوم وإنما من جيل الأمس تذكر السيدة / **آمنة محمود الجيدة**[٢٩] رائدة التعليم في قطر وأول مدرسة قطرية وقد تجاوزت اليوم الستين من عمرها : إنها تلبس البطولة بحكم العادت والتقاليد لكنها تجد العباءة كحجاب أنسب لباسًا ، ومقبولة أكثر ومتماشية مع تعاليم ديننا الحنيف ، كما تشير السيدة **آمنة** بأنها رفضت لبس البطولة في صغرها ، ولم تلبسها إلا حينما بلغت السابعة عشرة من العمر ، وهو عمر كبير بالقياس إلى ما كانت عليه النساء قبل ثلاثين عامًا ، حينما كان يتوجب على الفتاة أن تلبس البطولة عندما تصل إلى سن البلوغ ، وموقف السيدة / **آمنة** هذا كان ضد البطّولة وليس ضد التحجب .

ولهذا نرى فتيات اليوم لم ينزعن قطع الحجاب الأخرى كالشيلة والملفع والدفة والغشوة والبرقع البدوي وغيره من الأشكال الأصيلة العريقة الجميلة بل طورت هذه الأشكال لتصبح أكثر جمالاً وعملية ، وعزفن عن لبس البطولة التي اقتصرت على شريحة قليلة من النساء ، غالبيتهن من الأمهات والجدات المسنات اللواتي يرفضن خلعها بحكم التعود .

الهوامش

١ ـ العهد القديم ، سفر التكوين ٢٤ : ٢٥ ، زواج رفقة من إسحاق : «ورفعت رفقة عينيها فرات إسحاق فاخذت البرقع وتغطت» .

٢ ـ الآشوريون من الأقوام السامية التي استوطنت شمالي العراق ، واتخذوا لهم عاصمة اسمها آشور (جنوبي الموصل) ، أسسوا امبراطورية عظيمة بلغت أوج عظمتها في القرون ٥ ، ٦ ، ٧ قبل الميلاد . انظر : عامر سليمان : العراق في التاريخ ، ص : ٧٠ بغداد (١٩٧٢) .

- G.R. Drivers and Miles, the Assyrian law 1935 pp. 406 - 8, Oxford .

٣ ـ الأنديرون : Ency. Brit. vol. 4. p. 703 حول رفض خروج الملكة فاشتي كاشفة الوجه أمام الناس في قصر الملك أحشويرش في سوسة ، انظر العهد القديم ، أشير ١٠ ، ١١ ، ١٢ .

- Skyes. Sir Percy : the History of persia, London, (1930) 3 vols. vol.I.p.172 .

٤ ـ ذكر ابن إسحاق ان السيدة خديجة رضي الله عنها كانت تلبس خمارًا على عادة شريفات الحجاز في الجاهلية ، انظر : سيرة ابن إسحاق ـ الرباط (١٩٧٦م) ص : ١١٤ .

٥ ـ الأزرقي ـ تاريخ مكة ـ نشر وستنفلد ، لايبزج (١٨٥٧) ج : ٢ ، ص : ٤ .

٦ ـ الشعر الجاهلي ، انظر : د . يحيى الجبوري ، «المنسوجات في العصر الجاهلي : مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة قطر ، الدوحة (١٩٨٤) مج ٧٠ ص : ٢٩٣ .

٧ ـ الحضر مدينة تجارية هامة انشأتها القبائل العربية في القرن الأول ق.م ، وعاشت إلى منتصف القرن الثالث الميلادي . تقع جنوبي الموصل في شمالي العراق . امدتنا آثارها بمنحوتات لأميرات وسيدات نبيلات عربيات يلبسن اشكالاً متنوعة من الاحجبة .

وتدمر مدينة تجارية هامة انشأتها القبائل العربية ايضًا في القرن الأول الميلادي في بادية سوريا ، امدتنا آثارها بمنحوتات العديد من الى يدات يرتدين الثياب والبراقع والعباءات وغيرها .

٨ ـ خاطب فيها القرآن الكريم زوجات النبي ﷺ الأحزاب الآية (٣٣) : «وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى» .

٩ ـ «يأيها النبي قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك ادنى ان يعرفن فلا يؤذين وكان الله غفوراً رحيمًا» الأحزاب الآية (٥٩) سنة ٥ هـ / فبراير ٦٢٧م .

ـ «وليضربن بخمرهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن» النور الآية (١٣١) إبريل ٦٢٧م .

١٠ ـ منها غض البصر والاستئذان قبل الدخول ، والحديث مع زوجات الرسول من وراء حجاب وغيره ، انظر الأحزاب ـ الآية : ٥٣ .

١١ - Jermey H. Keenan : (The Tuareg veil), Middle Eastem Studies vol. 13. vol (1977) pp 3-13 .

١٢ ـ الخمار في اللغة هو كل ما تلبسه المرأة على رأسها ، ـ ثوب تغطي المرأة به رأسها ، انظر ـ المعجم الوسيط ، ج ١ ، ص : ٢٥٧ .

١٣ ـ الجلباب في اللغة هو الثوب ، والرداء للمرأة ، وما يلبس فوق الثياب فالملحفة ، المعجم الوسيط ، ج : ١ ، ص : ١٢٨ .

١٤ - Dickson, H.R.P : The Arab of the Desert. 5th. ed. London (1972) p. 154 .

١٥ ـ نجلاء العزي ـ انماط من الأزياء التقليدية ـ الدوحة ١٩٨٥ ، ص : ١٨ .

ـ محمد عبد الرحمن السيد ، البطولة ، تحقيقات جريدة الراية ، العدد : الأحد ٢٠ سبتمبر ١٩٨٧م .

١٦ ـ نجلاء العزي ـ الحلي الذهبية والفضية : متحف قطر ـ الدوحة ١٩٨٣ ، ص : ٢٣ .

١٧ ـ سورة النور ، الآية ٣١ .

١٨ ـ ادى شير ـ معجم الألفاظ الفارسية المعربة : انظر «بتو» .

١٩ - Alfred Buhler and Eberhard Fisher, The Batola of Gujarat, Switzerland (1979) p. 269 .

٢٠ ـ المصدر السابق ، ص : ٣٣٨ .

٢١ ـ الدكتورة / سعاد ماهر : النسيج الإسلامي ، ص : القاهرة (١٩٧٧) ـ ص : ٢٧ .

٢٢ ـ صفوت كمال ، المدخل لدراسات الفولكلور الخليجي ، عادات وتقاليد الزواج في الكويت (ط ، ١٩٧) ص : ٢٨ .

- Abeer Abu Saud, Qatari women past and present, England (1984) p. 53 .

٢٣ ـ غلام رضا معصومي ـ سيراف أو بندر طاهري ، طهران (١٩٥٣) ، ص : ٣٠ ـ ٣١ ، الأشكال ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠ .

٢٤ ـ جليل ضياء بور : باشاك زنانه إيران (فارسي) ٢٠ مج طهران (١٩٦٠) ، ج : ٢ ، ص : ١٦٤ .

٢٥ ـ الدكتور / أحمد الشامي ـ سيراف ـ بحث مقدم إلى ندوة الخليج وشرق الجزيرة العربية ، اتحاد المؤرخين (١٩٧٥) ص : ٣٣٣ .

٢٦ ـ ياقوت الحموي ـ معجم البلدان ـ ج : ٣ ، ص : ٢٩٤ .

٢٧ ـ لوريمر ـ دليل الخليج ـ القسم الجغرافي ، ج ٢٠ ، ص : ٧٥٧ .

٢٨ - Sykes : Sir percy: Ten Thousand Miles Baluchstan, chap. VIII pp. 89-108 England (1935) .

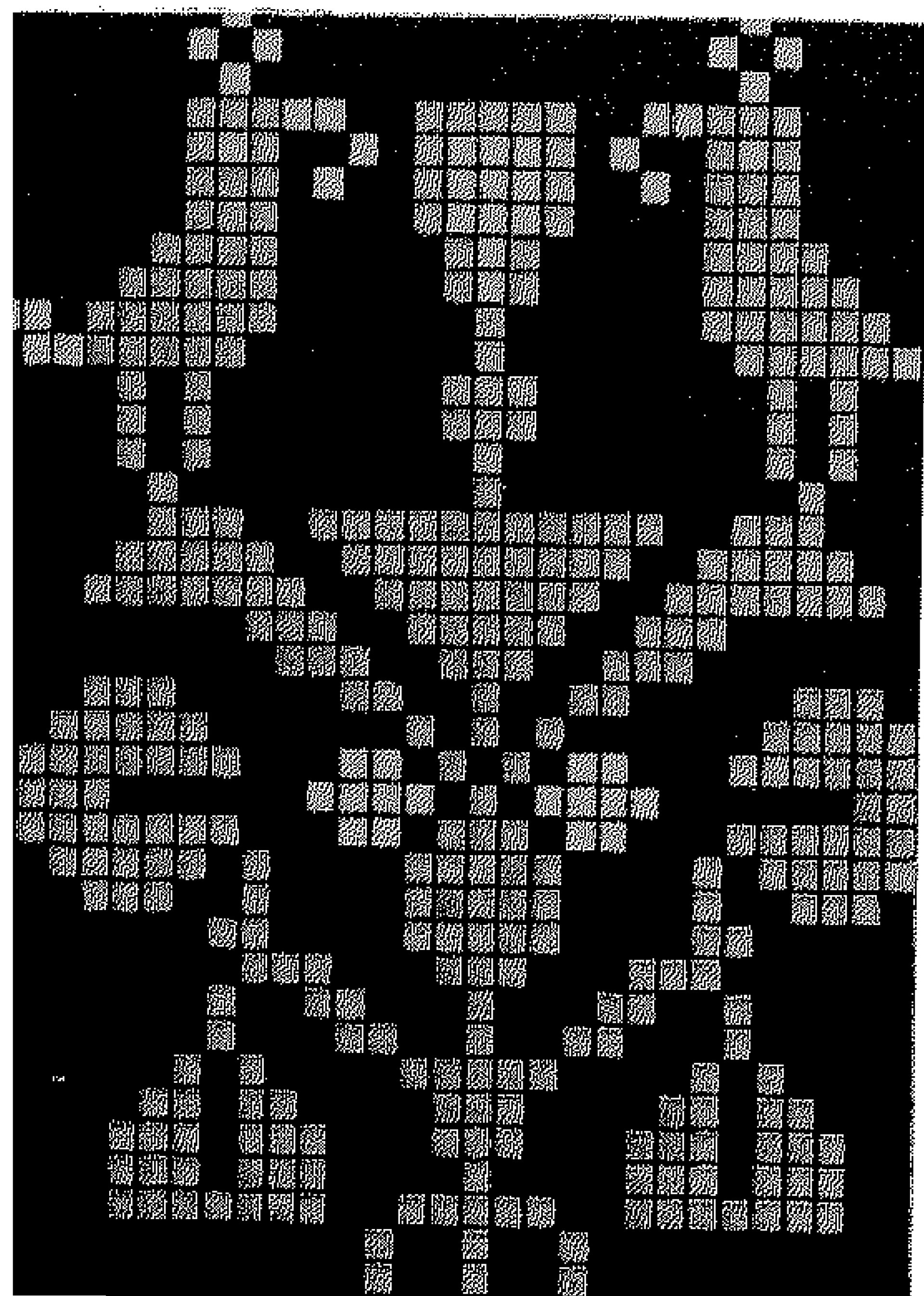
٢٩ - Abeer Abu Saud (Qatari women). p. 59 .

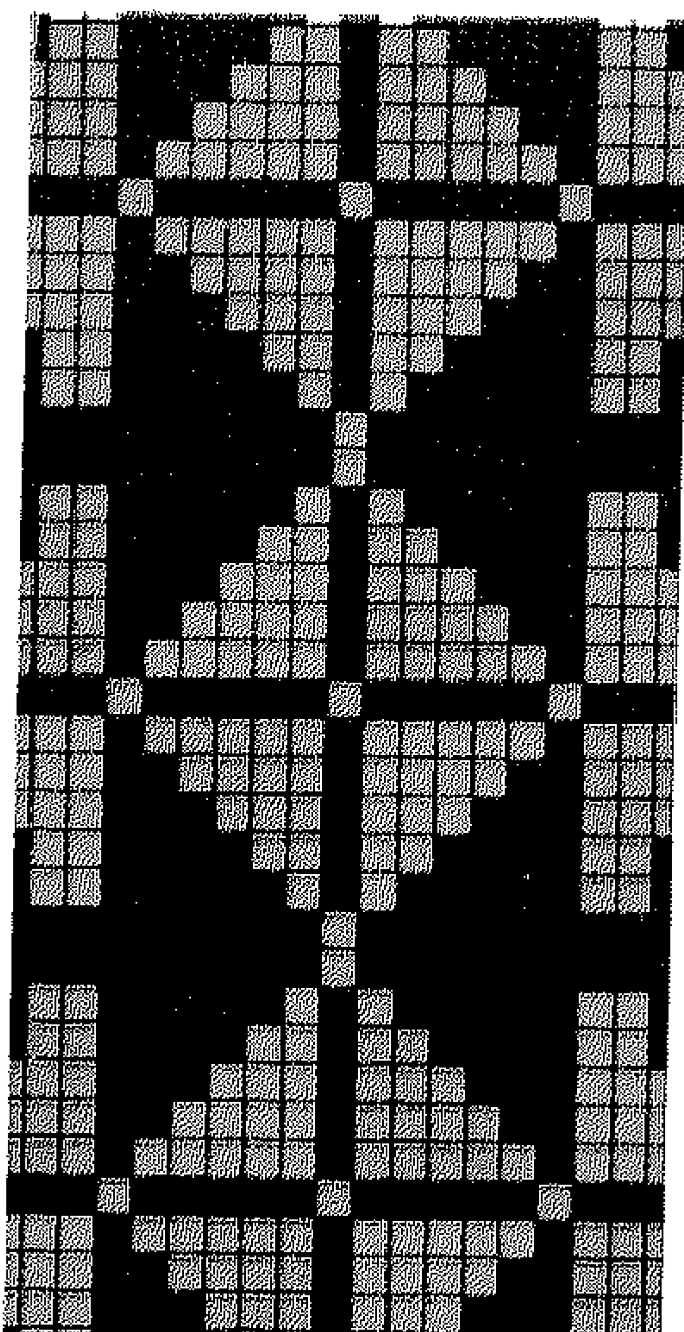



عوض سعود عوض

الزخارف والنقوش في

الثوب الفلسطيني





جـذور الزي الشعبي :

■ التطريز فنٌ شعبي ، يمثلُ مسيرةَ الإنسانِ منذ أقدمِ العصور إلى يومنا هذا ، بدليل وجود بعض الرموز الوثنية في التطريز . والتطريز الفلسطيني يمثل جزءًا من بيئة شرقي المتوسط ، لوجود رموز بدوية وزراعية وأخرى دينية ، وإذا حاولنا معرفة عمر التطريز والأزياء ، فالبحث سيطول وسيوصلنا بأجدادنا الكنعانيين .

سيوصلنا إلى اننا ورثة الفن الكنعاني ، ليس بشكله الذي كان يؤدى تمامًا ، بل لعب الزمن والعوامل الاقتصادية والاجتماعية دورهما .

استخدم الكنعانيون في نقوشهم وتزييناتهم بعض الأشكال الهندسية والرموز التي لا تزال تظهر في الثوب الفلسطيني ، من ذلك على سبيل المثال الدوائر والمثلثات بأشكال مختلفة ، إضافة إلى أشكالٍ تمثل الطيور وبعض الحيوانات ، ورموز الخصب كغصن شجرة ، كما استخدموا النجمة الثمانية والخطوط العرضية والمتطاولة وكذلك التقاطع والخطوط المتعرجة والزوايا والخطوط المنحنية والأشكال الرباعية ـ خاصة المعين ـ كما يلاحظ تزيين أسفل الثوب والقبة في بعض المنحوتات والآثار المتبقية من الحضارة الكنعـانية ، وعرف الزي الطويل للفتاة الكنعانية ، وهو الزيّ المرسوم لفتاة كنعانية من مجدو ، تظهر فيه الخطوط المتطاولة وقلادةٌ أو تزيين حول الرقبة ، يعود إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وأزياء تظهر على الرسوم الجدارية ، ومنها الزي القصير الذي يصل إلى الركبة تظهر فيه ربطة الخصر ، كما في لباس بعل المزين ببعض التطريزات[1] .

نستـدل على الزخارف والتطريز على الأزياء من خلال اللوحات الجـدارية المرسومة بعناية فائقة على جدران منازل قليلات غسول الواقعة بالقرب من البحر الميت ، وتاريخها يعود إلى حوالي ٤٥٠٠ سنة قبل الميلاد كما يقول المصدر[2] ، الذي يؤكد على أن الملابس المطرزة معروفة في بلادنا منذ أوائل الحضارة الإنسانية ، فقد كان الكنعـانيـون الرجـال والنساء والأطفال والشيوخ يرتدون الملابس المـطرزة ، ونستـدل على ذلك من خلال النقـوش التي سجلت على جدران المقابر المصرية للوفود الكنعانية ، التي كانت تزور مصر خلال فترات عصر البرونز المبكر والمتوسط والمتأخر . كما عثر على نقوشٍ منها نقش على قطعة عاجٍ يعود تاريخها إلى ٢٣٠٠ سنة قبل الميلاد ، وهي تظهر أحد الأفراد الكنعانيين بملابس القتال ، وتتكون ملابسه من مئزر بحواشٍ ، ليصل إلى قرب الركبتين .

والمعروف أن بعض أنواع التطريزات كانت خاصة برجال الدين منذ أيام الكنعانيين ، كانت الخيوط المستخدمة في مثل تلك التطريزات خيـوطًا مذهبة ، وفي كتاب **اللآلىء من النصوص الكنعانية** نص يوضح ذلك ، كما يلاحظ وجود تطريزات على ثوب الإلهة الأم **(أشيرة)** وعلى قبعتها وكذلك على بعض النقوش والنصب الأثرية .



أثر المكان في التطريز :

التطريز يظهر البيئة ، إذ تحمل التطريزات رموزًا مرتبطة بالأرض والبيئة والزمان ، ويمكن تبيان بعض أنواع التطريزات وأثر المكان فيهـا ، فهناك تطريزة ووشم شبيهة بغصن الزيتون أو السنبلة ، وتسمى **المـاني** ومعروف أن **الماني** مذهب ديني قديم يقول بمبدأ الخير والشر سابق للإسلام ، وتقول الأغنية التي تخاطب «دقاق الماني» :

يا دقـــاق الـمـانـــي دروب دروب
عـن عـشـرتـكـم والله مـا اتـوب

وبما أن هذه التطريزة تدل على السنبلة أو غصن الزيتون ، فهي مأخـوذة من البيئة الزراعية الفلسطينية ، هناك تطريزات الخطوط المستقيمة والمتقاطعة والمتعرجة ، فما تأثير البيئة في ذلك ؟ المعروف أن من العقـائد القديمة في العالم روح الخير وروح الشر ، وهاتان الروحان متصارعتان دوماً ، يرمز الخط الأفقي إلى الشر ، بينما الخط العامودي إلى روح الخير ، وهو عادة أطول من الخط الأفقي ، فالخط العامودي النازل على الخط الأفقي ، يقضي على الفساد والشر .

أما المثلث فيرمز إلى السماء ، إذا كان رأسه إلى الأعلى ، فإذا كان عكس ذلك فهو يمثل الأرض ، واجتماعهما يعني الخصب . يلاحظ وجود مثلثات على تماثيل ونماذج من الخزف الكنعاني ، ويقال إن اجتماع مثلثين على شكل معين يمثل الخصب ، وهذا ما رمز به إلى منطقة الفرج في تمثال الإلهة **عشتار** ، وعلى هذا يمكننا أن نفسر لماذا أخذ الحجاب شكل مثلث ، كما أن **ابجدية اوغاريت** تعتمد على المثلثات .

تحمـل التطريزات رموزًا مرتبطة بالأرض والبيئة ، ولها دلالات يقود بعضها إلى أيام أجدادنا الكنعانيين ، كما يبدو أثر البيئة جليًّا في الأقواس التي ترمز إلى السماء والخطوط المتعرجة إلى الماء ، والمربع والدائرة لحصر الشر ، وقد رسمت تطريزات **عيون الحجل** على شكل معـين مفتوح من الأعلى بداخله نقطة ، وذلك لوجود هذا الطائر في هضـاب وسفـوح جبال فلسطين ، وكما في الطبيعة مناظر وتعاريج فكـذلك في التطريز ، وهناك خطوط متناسقة وتناظر وأشكال تمثل بعض الأشجار ، كما في النخيل والزيتون والكرمة والبرتقال وأحيانًا شجرة السرو ، وأشكال تمثل بعض الأزهار وخاصة شقائق النعمان «الدوبحان» لما لها من تأثير ولارتباطها بأسطورة الإله «**ادون**» .

تظهـر على منـطقة الصدر ـ وخاصة في أزياء منطقة القدس ـ أشكال بعض الحيوانات لارتباطها بالبيئة والفروسية ، كشكل حيوان شبـه الأسـد ، وأحيانًا شكل حيوان يشبه الفرس ، وهناك بعض التطريزات على شكل ثمانياتٍ يسميها بعضـهم «**جمال مقوطرة**» أي إبـل عائـدة من السفـر ، وتـطـريـزة (**الحمـام المكتف**) في شمالي فلسطين ، ولهذه التطريزة علاقة بالمكان والتراث ، لأن الإلهة **مناة** كان يرمـز لها بالحمامة ، وهي «إلهة الحب والحرب لدى أجدادنا الكنعـانـيـين» ، وهنـاك أشكـال بعض الطيور تظهر في التطريزات وخاصة الديك المطرز على العرجة ، لعلاقة ذلك بالنور والشمس . كما أن هناك شكل إنسان يطرز على الثوب أو يدق في مكان ما في جسد المـرأة ، لتحصينهـا ، وعـلى ذكـر التحصين ، فالمرأة كانت تغطي الفتحات خوفاً من تسلل روح الشر إليها ، كأن تغطي فتحات الأنف والفم ، لتحمي ذاتها من الرجل .

كما حملت بعض التطريزات أشكال بعض الورود وبعض أوراق الشجر ، وهذا ينم عن ارتباطٍ بالبيئة الزراعية ، وذوق فني شاعري .





تعبيرات الثوب الفلسطيني

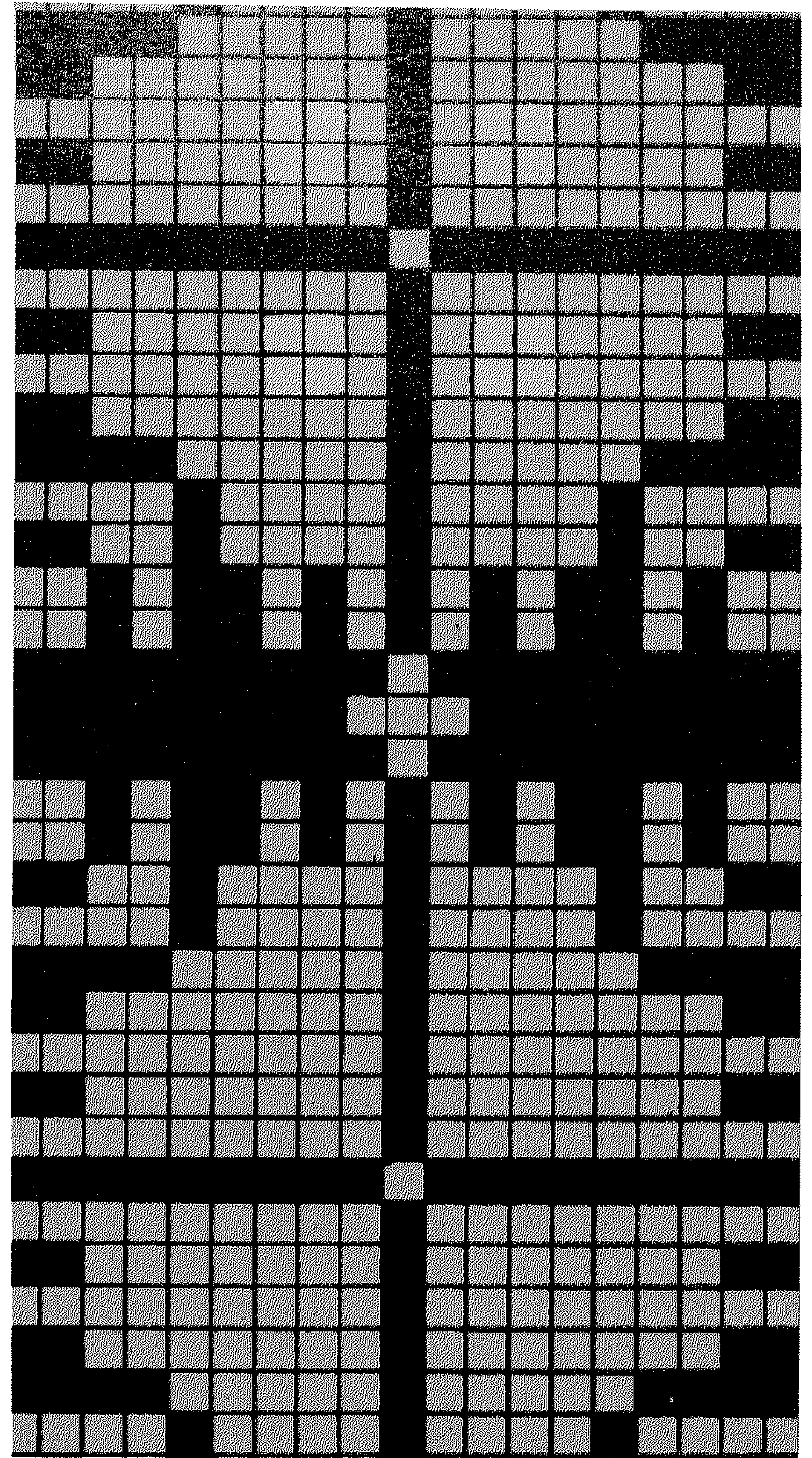
الرسـومات والزخارف المنقوشة والمشغولة صورة عن وعي ثقافي وحس فني ، والمرأة الفلسطينية التي قامت بكل ما يلزم الثوب من خياطة وتطريز ، أثبتت أنها مرهفة الإحساس قادرة على اكتشاف ذاتهـا ومحيـطها ، وعلى خلق نماذج لها علاقة بمسيرتها وبالتطور الحـضـاري الإنـسـاني . ومن هذه الزاويـة ، ننـظر إلى الزي الفلسـطيني ، الذي لا ينفصـل عن محيطه وعن ثقافته المتوارثة ، فالزي تعبير عن ارتباط الإنسان بأرضه وثقافته . ولدراسة ثوب ما ، لا بد من معرفة الحيز المكاني ، الذي دفع المرأة إلى تصوير ورسم موتيفـات معينـة دون غيرها . فالمرأة البدوية التي ترى الصحراء واسعة ، تصنع ثوبها واسعًا فضفاضًا ، مقلدة الطبيعة التي تعيش وسطها ، وهي عندما تطرزه ترسم ما تراه أو تتخيله ، لهذا نجد أن ثوبها عريض وطويل جدًّا ، وكانت تجرّه خلفها ، لذا تضطر إلى حزمه بالشويحية . أما المرأة الريفية ، فقد زرعت على ثوبها كل ما حولها من أشجـار وخضار وزهور ، وحاولت أن يكون الثوب متناسبًا مع جسدها . أقل عرضًا وطولاً من الثوب البدوي ، والمرأة الريفية شجرة مورقة مزهرة وهي مرتدية ثوبها المطرز ، أما المرأة في المدينة فتعيش داخل بيتها ، لا تغادره إلا إلى الأسواق التجارية والشوارع المكتظة ، هذه المـرأة التي ترى الأمكنة مشغولة ، تصنع ثوبها متناسبًا مع جسـدهـا دون زيـادة ، بل العكس من ذلك فإنهـا تتـرك ساقيها ظاهـرتين ، وهذا ربما كان بسبب التأثر بالغرب ، أو أنه استمرار لأزياء كنعانية ومنها زي بعل الذي يصل إلى الركبتين .

نرى في بعض الأحيـان أن زي المـدينة هو زي ريفي أو متأثر بالريف ، ومرّد ذلك نابع إلى أن بعض العائلات في المدينة ذات منشأ ريفي ، وعـلاقـة المـدينـة بالريف ، يضـاف إلى ذلك بطء التطور الحضاري ، الذي يؤدي إلى أن تكون المحمولات من حالة البداوة إلى الريف كبيرة ، ثم من البداوة والريف تكون كبيرة في المدينة ، لذا قد نجد الريف في المدينة .

ولدراسة ثوب ما لا بد من معرفة جغرافيا المكان ، وزمان صنع الثوب أو خياطته ، ومعرفة مدى ثقافة صانعته ، التي هي رمز وجزء من الثقافة الشعبية السائدة ، لأن المرأة الفلسطينية تمتلك ثقافة متوارثة منذ مئات السنين ، تنقلها الأم لابنتها وهكذا ، فالمرأة التي ترسم وتصـور على ثوبهـا ، تنقـل ما يتنـاسب مع وعيها وثقافتها وتقاليدها . وإذا استعرضنا الأزياء الموجودة في فلسطين ، نجد الزي



العدد الثالث عشر، يناير ١٩٨٩



البـدوي في شمـالي فلسـطين وجنوبيّها، مع اختلاف واضح وجلي بينهمـا، وذلك لاختـلاف المكـانـين وبعـدهمـا، ولاختلاف الوضع الاجتماعي والاقتصادي، وثقافة كل منهما وموروثاتهما الحضارية.

الزي الريفي مرتبط بالزراعة ، وهو الزي السائد في فلسطين ، وتختلف تزييناته ما بين منطقة وأخرى لاختلاف البيئة ما بين سهل أو جبـل أو سـاحـل ، ولتمـايزٍ ولو بسيط بالثقافة السائدة . وهذه الأزيـاء تتميز بتكرار الأشكال الهندسية ، وبغنى الثوب بالتطريز وتنوعه ، وبعض هذه التطريزات تدل على ما في الطبيعة غير المعزولة عن البيئـة كالنجمـة والزهرة والشجرة ، لأن الفولكلور السائد في فلسطين هو فولكلور زراعي مرتبط بحياة الاستقرار ، وهذا ناتج عن طبيعة المجتمع الفلسطيني والطبقة التي كانت تتحكم بالإنتاج .

إن مناطق تزيين الثوب هي أسفله وجانباه وأكمامه وقبته ، وهذا نابـع من اعتقاد شعبي بأن الأرواح الشريرة يمكن أن تتسلل من الفتحـات الموجودة في جسم الإنسان ، لذا تضطر المرأة إلى تطريز فتحـات ونهـايـات الثوب، وتطريز الثياب لغةٌ تحكي علاقة الزمان والمكان وذهنية المرأة التي خلقت تعبيراتها المتصلة بتلوينات البيئة وتضاريسها.

في البداية أقول إن التطريز هو نوع من الجمال ، فالفتاة تقلد ثوب أمها أو ثوب امرأة أخرى . أو تقص الزينات وتخيطها على الثوب ، لأن التطريز عمل شاق ، إذ قد يستمر عملها في ثوب واحدٍ أشهرًا عدةٍ ، والتطريز عمل نسوي ، لأن المرأة تحتاج إلى التطريز أكثر من الرجل ، ولعلاقته بالجمال والذوق وحياتها الاجتماعية .

الزي الشعبي الفلسـطيني ليس واحـداً ، حتى داخـل المنطقة الواحـدة ، وهـذا طبيعي لغنى الثـوب بالتطريزات ، ولحفظ المرأة ونقلهـا تطريزات جديدة تتلائم مع تطويرها الذهني والحضاري ، ولهـذا علاقة أيضًا بالتميز الجغرافي . ففي منطقة رام الله وحدها توجـد أسمـاء لأثواب عدة ، وكل ثوب يختلف تطريزه عن الآخر ، كثوب **الخلق و الملك و الرهباني** .

وإذا كانت المرأة لا تعرف مدلولات ما تطرز أحيانًا ، فإننا ندرك تمامًا أن ما من حركة أو نقشة حتى وإن كانت عفوية أو خيالية ، مقلدة أو مبتكرة ، هي خارج المكان والزمان ، لهذا فهي تعبير حي عن واقع قائم ، مرتبط بثقافة المنطقة التي قام فيها .

الرد على الصهيونية :

تحاول الصهيونية سرقة فولكلورنا ، وهي تقدم على هذه السرقة لأنها لا تمتلك تراثًا شعبيًا ، وهي عندما تعتمد على التراث اليهودي ، فإنها تغفل أن اليهودية دين جماعات عديدة في دول العالم ، حتى القبائل اليهودية التي كانت مرتحلة ، فإنها لم تخلق حضارة خاصة

بها ولا تراثًا ، لهذا اعتمدوا التراث البابلي والكنعاني والسومري ، عند تدوين التوراة ، فاليهود لا يملكون الحيز المكاني ، لأنهم لوكانوا كذلك لما وعدوا بما سمي **أرض الميعاد** ومن لا يملك الأرض وثقافتها الشعبية لا يملك الفولكلور .

إذا حاولنا استقراء بعض التطريزات ومدلولاتها سنجد أنها محتوية على ما في الطبيعة من تضاريس وزرع على الأرض ، وما في السماء من نجوم وكواكب ، إضافة لبعض المعتقدات . ففي عملية مسح محدودة في قطاع غزة ، جرت على أكثر من ثلاثين ثوبًا متميزاً ، اشتملت على خمس عشرة غرزة متميزة ومرتبطة بجغرافيا المكان وهي «**الغرزة الفلاحية ، ورجل الغراب المتقاربة ، ورجل الغراب المتباعدة ، وغرزة التحريرة ، وغرزة اللف المتقارب ، وغرزة الحشو ، وغرزة قضامة وزبيب ، وغرزة المناجل ، وغرزة العقيدة ، وغرزة رأس السهم ، وغرزة الدرج ، وغرزة الشلالة ، وغرزة التنبية والترقيع والإبليك**[٣]» .

ومن المصدر نفسه نجد أن الوحدات الزخرفية في الثياب :

- **الزهر** (زهر الورد ، اللوز ، البرتقال ، المنثور ، القرنفل) .
- **أغصان الأشجار** (أغصان الليمون ، الزيتون والسرو) .
- **الثمار** (قطوف العنب والسنابل) .
- **بعض الأدوات** (المشط ، المفتاح ، السلسلة والقنديل) .
- **الطيور** (العصافير والبط ..) .
- **الأشكال الهندسية** (القوس ، المثلث ، الدائرة ، المستطيل المربع والمعين) .

فالوحدات الزخرفية التي تظهر في التطريز والأعمال اليدوية ، وحدات تمتد جذورها إلى ينابيع الحضارات في بلادنا ، ففي هذه الزخارف رموز وجدت على تماثيل وآثار كنعانية ، كبعض الرسوم على العملة في مدينة صور ، وبعض الخطوط المتطاولة التي وجدت على الحلي والأطواق ، وكذلك إشارات التصالب والزوايا والمثلثات والدوائر والمربعات وبعض النجوم والخطوط المتعرجة في الآثار الكنعانية .

تحمل تطريزات الثوب الفلسطيني رموزًا مرتبطة بالأرض والبيئة : **كالسنبلة وغصن الزيتون وأوراق الشجر وبعض الثمار** ، كما في معظم الأزياء الشعبية الفلسطينية ، ويكاد لا يخلو زي من هذه التطريزات .

تختار المرأة بعض تطريزات بمحاكاتها للطبيعة وما فيها من نجوم ، كواكب ، هلال ، تنظر إلى السماء فتراها على شكل قوس ، فترسم أحيانًا سبعة أقواس ، تنظر أمامها فترسم الخيرات وتحاول القضاء على الشر بالخط العامودي النازل من الأعلى ، وأيضًا الأشكال الهندسية ، وكما قلت علاقة الخصب بالمثلث أو المعين وعلاقة أبجدية أوغاريت بالأشكال الثلاثية .

وأخيرًا فإن الثوب الفلسطيني عريق عراقة فلسطين ، فقد عرفت الأزياء المطرزة منذ الكنعانيين ، وعرفت الأصباغ - وخاصة اللون الأرجواني - ويشير كتاب **اللآلىء في النصوص الكنعانية** لمؤلفه **مفيد عرنوق** إلى وجود ثياب تحمل أحجارًا كريمة ومطرزة بخيوط ذهبية ، زرقاء وأرجوانية وقرمزية .

الهوامش

١ - يمكنك الاطلاع على الصور الكنعانية في بعض الكتب ومنها :
- ذا النون ، عبد الحكيم - تاريخ فلسطين القديم والخلفية الزائفة للصهيونية - دار النفائس .
- عرنوق ، مفيد - اللآلىء من النصوص الكنعانية - منشورات مجلة فكر .
- القيم ، علي - المرأة في حضارات بلاد الشام القديمة - دار الأهالي .

٢ - دراسات في تاريخ وآثار فلسطين ، وقائع الندوة العالمية الأولى للآثار الفلسطينية ، المجلد الأول - إصدار المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، جامعة حلب ومركز الآثار الفلسطيني .

٣ - عن مجلة المعلم الطالب ، عدد أيار ١٩٨٢ ، وهو عدد خاص بالفن الشعبي الفلسطيني ، إصدار الأنروا - اليونسكو .


المأثورات
الشعبية


الدكتور صلاح حسين العبيدي

العطور وآنيتها

في العصور الإسلامية

من بعض المصادر الأثرية والتاريخية





■ ■ قبل الكلام عن آنية العطور يحسن بنا أن نذكر شيئًا عن المادة التي من أجلها صنعت تلك الأواني ، ونعني بها العطر ، والعطر اسم جامع للطيب ، والجمع عطور[١] والطيب كل ما يتطيب به[٢] .

ولقد ولع العرب قبل الإسلام بالطيب والتطيب ، حتى أصبح من مظاهر حياتهم اليومية ، وتفيد بعض الدراسات بأن للطيب دورًا كبيرًا في حياة المجتمع العربي الإسلامي ، فاستعملوه في شتى المناسبات سواء في أفراحهم وأحزانهم ، وبلغ من أهمية الطيب عندهم أنهم كانوا يقدمونه نذورًا لتطييب المعابد والأصنام .

أما في العصر الإسلامي فقد ازداد اهتمام العرب بالطيب ، فكان الرسول ﷺ يحث أهل بيته على الإكثار منه واستعماله ، حتى أمر أن يجعل في جهاز فاطمة عند زواجها من علي رضي الله عنهما في ثيابها ، ويذكر ابن قتيبة عن النبي ﷺ أنه قال : «خير طيب الرجال ما ظهر ريحه وخفي لونه ، وخير طيب النساء ما ظهر لونه وخفي ريحه»[٣] . وحث النبي ﷺ على الطيب عند صلاة الجمعة . وقد حافظ المسلمون على التطيب حرصًا على طاعة التعاليم النبوية . ■ ■

وفي العصر العباسي ازداد الإقبال على الروائح والعطور ، وبشكل خاص عند الخلفاء ورجال البلاط والحاشية ، وانعكس هذا الاهتمام على الصناعة والفنون ، فكان لا بد من قيام المصانع لإنتاج هذه الروائح والعطور ، واستخراجها من مصادر مختلفة ، وبشكل أدق من مصدرين : الحيوانية والنباتية ، فمن العطور التي تستخرج من المصدر الأول **المسك والعنبر والزباد**[٤] .

أما العطور من النبات فتستخلص بصفة عامة من بعض النباتات كالأزهار والأوراق والثمار والقشور والبذور . وكانت الزيوت العطرية تتخذ من **البنفسج والنرجس والسوسن والزنبق والمرسين والمرزنجوش والبادرنك والنارنج**[٥] .

وقد قامت هذه الصناعة في العراق ، فاستحدثت الكوفة دهان **الخيري** وتفوقت فيه وفي **البنفسج** على إقليم سابور الذي كان له شهرة واسعة في هذا الميدان[٦] .

فمن الطيب **العود** ، وهو العطر ، وقال بعضهم **العطر** العود المطرّى والمندل والمندلي والهندي ، والعود عطر يتطيب به وكان يسمى **الألُوَّة** ، فقالوا ألوة ولُوة ولية ، قال الراجز :

إلا بعودِ ليةٍ ومجمرِ[٧]

ويقال لنفس العود : **المجمر** ، ومنه الخبر في أهل الجنة : «**إن مجامرهم الألوة**»[٨] .

ويقال لكسر العود الوقص . وأنشد ابن السكّيت :

لا تصطلي النار مجمرا
قد كسرت من يلنجوج له وقصًا[٩]

ومن أنواع العطور **المسك** ، ويقال له **الإتاب** ، وكان الرسول ﷺ يفضل من الطيب النوع المعروف بالمسك ، ويذكر عنه ﷺ قوله : «**أطيب الطيب المسك**» .

كما عرفت أنواع أخر من العطور يقال لها **العنبر والذكي والند**[١٠] .

وإلى جانب الأنواع المتقدمة فقد وصل إلينا نوع آخر من الطيب يقال له **الغالية** ، والغالية مسك وعنبر يعجنان بالبان[١١] .

وقد أجمع القوم على أن الغالية من أمهات الطيب ، وكانت خزائن الطيب في

دور الخلفاء والملوك والأمراء والسلاطين وأماثل الناس وأعيانهم ببغداد عامرة بِجِباب الغالية(١٢) .

وهناك **الكافور** وقالوا له القفور(١٣) . ولقد كان للنساء نصيب من العطور ، لذا فقد أقبلن إقبالاً واسعًا على استعمالها من باب التطيب والتجمل ، وربما لمآرب أخرى .

وقد أشار الشعراء في أشعارهم إلى اهتمام المرأة بالطيب . فيقول أحدهم(١٤) :

فجاءت بكافورٍ وعودِ الوّةٍ
شآمية تذكىً عليها المجامرُ

ويذكر **الوشّاء** أن الظريفات من النساء كن يستعملن العود المعنبر ، بماء القرنفل المخمر(١٥) .

وكان استعمال العود في مجالس الخلفاء من الأمور المألوفة . وبشكل عام فإن استخدام العطور كان شائعًا في المجتمع الإسلامي ، الأمر الذي دعا إلى التفكير في تنويع هذه العطور ، كما أدى إلى البحث عن وسائل كفيلة بحفظها وانتقالها بسهولة ، وقد انعكس ذلك على الصناعة والفنون ، فكان لا بد من العناية بالأوعية التي تحمل الطيوب ، فاتخذ القوم في العصر العباسي آنية العطور من مواد مختلفة مثل الزجاج والخزف والنحاس ، إلا أن أفضل الأنواع وأكثرها انتشارًا الأواني المصنوعة من الزجاج ، لكونه أكثر ملائمة في الحفاظ على الطيوب ونظافتها ورونقها ونقائها ، ثم إن الزجاج يمكن جعله في أشكال تتناسب وأذواق الناس .

وقد استهوت الأواني الزجاجية الصناع برونقها ونقائها ، ويكفي أن نثبت





هنا ـ للتدليل على ذلك ـ ما قاله الغزولي عندما ذكر أن الشراب فيه ـ أي في إناء الزجاج ـ أحسن منه في كل جوهر : لا يفقد معه وجه النديم ، ولا يثقل في اليد ، ولا يتخللها وسخ ، وإن اتسخت فالماء وحده لها جلاء ، ومتى غسلت بالماء عادت جديدة ، ومن كرع فيه بشرب فإنما يكرع في إناء من ماءٍ وهواء وضياء(١٦) .

وإزاء ذلك فقد نشطت مصانع الزجاج في مختلف أنحاء العالم الإسلامي لتلبية حاجة مصانع العطور من الآنية المطلوبة . ويعتبر العراق في مقدمة أقاليم العالم الإسلامي التي ازدهرت فيها صناعة أواني العطور .

وقد توخى صانعو آنية العطور عند صنعها أن تكون موافقة لحياتهم العملية ، فبعض هذه الأواني تصنع لكي تبقى في مكانها ، وطبيعي أن تكون أكبر حجمًا ، قياسًا إلى الأواني الصغيرة التي كان يراعى في صناعتها أنها تحمل في اليد ليسهل استعمالها وقت الحاجة إليها سواء في المسجد أو الحمّام ، أو استعمالها في المناسبات المختلفة . فقد وصلت إلينا مجموعة من آنية العطور تتميز بتنوع أشكالها تنوعاً ملحوظًا يشهد بالذوق الرفيع ، لما فيها من جمال وصدق في التعبير ، وقد تطورت صناعة آنية العطور

الزجاجية حتى بلغ هذا التطور قمته في العصر العباسي .

ويلاحظ في هذه المجموعة من آنية العطور أنها زينت بزخارف مختلفة تجمع بين النباتية والكتابية والهندسية ، فضلاً عن الرسوم الحيوانية ورسوم الطيور . واستخدمت في صناعتها أساليب وطرق مختلفة ، **فمن أقدمها** ما كان يسمى **بالقَطْع البارد** ، فهي أول طريقة في صناعة الأواني الزجاجية مارسها الإنسان[١٧] .

والطريقة الثانية هي الضغط على القالب ، وتتم هذه الطريقة بوضع العجينة الزجاجية على القالب أو داخله ثم يضغط على جوانبه المختلفة في سبيل الحصول على الشكل المطلوب الذي صنع القالب من أجل الحصول عليه[١٨] .

والطريقة الثالثة هي النفخ داخل القالب ، وذلك بنفخ العجينة الزجاجية بواسطة قصبة أو أنبوب معدني داخل القوالب المعدة إعدادًا خاصًا[١٩] .

والطريقة الرابعة هي النفخ الحر ، وتتم في العادة باستخدام قصبة أو أنبوب معدني تلتقط بنهايته عجينة الزجاج من الأتون ، وينفخ في الأنبوب في نهايته المفتوحة الثانية ، فيندفع الهواء في وسط العجينة لتتحول إلى ما يشبه البالون الصغير ، وبتحريك الأنبوب بسرعة إلى اليمين واليسار بمقادير معلومة يتخذ «بالّون الزجاج» الشكل المطلوب[٢٠] .

كما حاول رجال الصناعة والفنانون أن يشكلوا نماذج من آنية العطور على هيئة حيوانات مثل الأسد ، أو طيور مثل الديك والبطة والغزال .

ويمكن تقسيم آنية العطور من حيث أشكالها وجمال زخارفها إلى نوعين ، **الأول** : البسيط الخالي من الزخرفة المصنوع للاستعمال الاعتيادي ، وهو بشكل عام غير منتظم الشكل تمامًا ، ومن عجينة غير نقية ، ومصنوع بطريقة النفخ الحر ، والعطور التي تحفظ بداخلها لا بد أن تكون من النوع العادي .

وأما **النوع الثاني** فالأواني التي كانت تصنع بشكل خاص للطبقة المترفة من المجتمع ، ولا بد أن العطر الذي بداخلها كان من النوع الفاخر ، وتتميز هذه الزجاجيات بالعناية الكبيرة في الصناعة والتكوين والزخرفة ، كما أنها تتميز عن النوع الأول بانتظام أشكالها ، وبنقاوة طينتها .

ولأواني العطور أسماء ذكرها المؤرخون ، فكان يقال للتي فيها الطيب : **القسيمة والجونة** ، وأنشد[٢١] :

إذا هن نازلن اقرانهن
وكان المصاع بما في الجون

كما كان يقال لها **العتيدة** ، والعتيدة وعاء الطيب ونحوه[٢٢] .

وإلى جانب القسيمة والجونة والعتيدة ، هناك نوع آخر من أوعية العطور دُعي **اللطيمة** . واللطيمة وعاء المسك ، ولطائم المسك أوعيته[٢٣] ، ويقال اللطيمة سوق فيها أوعية من العطر ونحوه من البياعات وأنشد :

يطوف بها وَسْطَ اللطيمة بائعُ[٢٤]

وقال في قول ذي الرمة :

«لطائم المسك يحويها وتُنْتَهَبُ»

يعني أوعية المسك[٢٥] .

وكان القوم ببغداد يحفظون العطور والدهون في آنية متنوعة الأشكال منها : **النافج أو النافجة** ، وهو وعاء يجعل فيه المسك ، كما كانوا يحفظون ماء الورد في قوارير البلّور . قال أحدهم في وصفها :

مهنّدِ مات كالعذارى الحور
مهنّدات القُمْص كالبلّور[٢٦]

ومن مكملات آنية العطور الآنية الزجاجية المعروفة **بالمكاييل** التي كانت تكال بها الزيوت والمواد الأخرى التي تدخل في تركيب العطور .

وهناك نوع آخر يعتبر من مكملات آنية العطور ، وهو ما يعرف **بالاقماع** . وتصنع عادة من الزجاج واستعملت في تفريغ العطور داخل الآنية .

وآنية العطور العربية الإسلامية التي وصلت إلينا من العصر العباسي كثيرة ومتنوعة ليس من اليسير تحديدها تحديدًا جامعًا مانعًا ، فهي مختلفة الأشكال والأحجام والأنواع . كما أنها تختلف في الزخرفة . إلا أننا سنكتفي بالإشارة إلى نماذج من تلك القطع ليطّلع القارىء على الصورة التي كانت عليها تلك الآنية :

من أمثلة الأواني الزجاجية الخاصة بالعطور إناء محفوظ في **المتحف العراقي** من صناعة العراق في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ارتفاعه (٢٧) سم ، وقطره (١٣/٥) سمّ . وهو ذو رقبة طويلة تتدرج بالاتساع كلما اتجهنا إلى الأسفل ، مزخرف بالخيوط الزجاجية المضغوطة على الرقبة ، أما البدن فكروي الشكل ، مزخرف في وسطه بالخيوط المضغوطة في شكل حلزونات غير منتظمة تدور حول البدن من جوانبه المختلفة ، ويحدد المنطقة الزخرفية من جهتها العلوية والسفلية خيطان يلتصقان على بدن



الإنـاء ، والإنـاء مصنـوع بطريقة النفخ الحر ، زجاجه معتم ذو لون أخضر مائل للزرقة[٢٧] .

لقـد حرص صانعو العطور على إنتاج أنـواع صغـيرة من الأواني الزجـاجية . ويحتفظ **متحف الفن الإسلامي بالقاهرة** بمجمـوعـة منها يعود تاريخها إلى ما بين القـرنـين السـادس والثـامن الهجـريين (الثـاني عشر والرابـع عشر الميـلاديـين) والأواني المذكورة ببدنٍ ـ بدون قاعدة أو رقبة ـ وفوهة مفلطحة ، ويبدو أن الغرض من إنتـاج هذا النـوع من الأواني كان لتسهيـل حفـظهـا بين طيـات العمامة أو الحزام الذي يثبت على وسط الجسم[٢٨] .

ووصل إلينا نوع من آنية العطور يغاير شكله الأشكـال التي رأيناها ، منها نوع يوضع فوق حامل صغير ، أو يثبت في حامل من الزجاج على هيئة حيوان ، ويحفظ على أرفف ، ومن بين الأمثلة التي وصلت إلينا لهـذا النـوع من القنـاني قنينة عطر من الزجاج بحامل ، محفوظة في **متحف الفن الإسلامي بالقاهرة** على هيئة حيوان يبدو أنه جمل[٢٩] .

وفي متحف برلين قنينـة من الزجـاج صغـيرة الحجم مركبـة فوق حامل تصور تمثالاً لحيوان . والقنينة خالية من الزخرفة ولكنّ الخيـوط المتعرجة المضافة إلى بدنها تبدو كأنها تضمه إلى الحيوان المذكور[٣٠] .

وبالإضافة إلى القناني التي مر ذكرها فقـد صنـع الفنـانون قناني للعطور من البلور ، ففي **متحف فكتـوريـا والبـرت** بلنـدن إبـريق من البلور الصخري يعود تاريخـه إلى القـرن الخـامس الهجـري (الحادي عشر الميلادي) قوام الزخرفة فيه رسـمُ جارحٍ ينـقضّ على غزالٍ محـاولاً اقتنـاصـه ، وقد ثبت مخالبه بظهر الغزال بينما انتصب جناحاه .

وهنـاك إنـاء آخر محفوظ ضمن **كنوز كاتدرائية سان ماركو** بالبندقية ، ويلاحظ على بدنـه رسـوم محفـورة حفـراً عميقـاً لأسدين قابعين بينهما شجرة ، وبين رقبة الإبريق وبدنه شريط كتابي نصه «**بركة من الله للإمام العزيز بالله**» .

وبـالإضافة إلى القناني المصنوعة من البلور الصخـري ، فقـد اتخـذ صانعـو الطيب نوعاً من الأواني الزجاجية المموهة بالمينـاء اعتـزازًا منهم بالعـطور ، فكانوا يزينونها بمختلف الرسوم والنقوش ، ومن هذه التحف قنينـة مصنـوعة من الزجاج مزينـة بالمينـا من صنـاعة دمشق حوالي القـرن السـابـع الهجـري (الثالث عشر الميـلادي) وهـي محـفـوظة في **المتحف الإسلامي ببـرلين** تزينهـا رسوم آدمية لاثـنـي عشر فارسًـا يلعـبُـون الكـرة والصولجان ، ويمتطي كل منهم صهوة جواده[٣٢] .

ومن العـراق وصلت إلينـا قنينـة من الزجـاج المموه بالمينـا يعود تاريخها إلى القـرن السـابـع الهجـري (الثالث عشر الميلادي) يزين بدنها ثلاث دوائر محدودة بشريـط من المينـا الزرقـاء وتضم رسومًا آدميـة في مشاهد الطرب ، وبين الأشكال الهندسية رسوم طيور وزخارف نباتية[٣٣] .

وهناك نوع آخر من قناني العطور اتخذ من الزجـاج السميـك . ويحتفـظ **متحف الفن الإسلامي بالقاهرة** بنماذج له نذكر منها قنينة ذات بدن مضلع أو منشوري ، بقـاعـدة تنتهي بأربعة أطراف على هيئة أرجل ، أو بقاعدة مسطحة ولها رقبة طويلة[٣٤] .

ومن الأنواع الأخرى لآنية العطور نوع على هيئـة أسمـاك أو على هيئـة طيـور . ويحتفظ **متحف الفن الإسلامي بالقاهرة** بنماذج منه[٣٥] .

وهكـذا نخرج من هذه الرحلة في عالم الحـرف والصنـاعـات والفنـون بصـورة واضحة المعالم ، بينة القسمات عن صناعة العطور وأوانيها ، عبر مرحلة مزدهرة من عصـورنـا الذهبيـة حيث كان العـالـم الإسلامي مركز إشعاع لجميع العالم .

١ ـ ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر ـ بيروت (١٣٧٤هـ) ٥٨٢/٤ .

٢ ـ ابن منظور ، المصدر السابق ٥٦٥/١ .

٣ ـ ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري ، عيون الأخبار ـ ج : ١ ـ ص : ٣٠٣ .

٤ ـ الزباد : مادة يفرزها حيوان يسمى سنُّورَ الزباد او قط الزباد ، يكثر في الهند والصين ، وتكون هذه المادة بيضاء رغوية ذات رائحة قوية كرائحة المسك .
انظر حمدي ، احمد ممدوح : معدات التجميل بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة ، مطبعة دار الكتب ـ ١٩٥٩ ـ ص : ٨٨ .
٥ ـ ابن سيده ، ابو الحسن علي بن إسماعيل ، المخصّص ، ج : ١١ ـ ص : ١٩٤ .
متز ، آدم ، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، ترجمة ابو ريدة . القاهرة (١٩٤٠ ـ ١٩٤١) ج : ٢ ـ ص : ٣٦١ ـ ٣٦٢ .
٦ ـ الخيري ، المنثور الأصفر وهو نبات ذو زهر ذكي الرائحة ، الوشّاء : الموشى ، او الظرف والظرفاء . تحقيق كمال مصطفى ، مطبعة الاعتماد ـ ص : ٢٤٢ ، حمدي ، المصدر السابق ـ ص : ٩٠ .
٧ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ١٩٨ .
٨ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ١١٩ .
٩ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ١١٩ .
١٠ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ٢٠٠ ـ ٢٠١ ، العسكري ، أبو هلال العسكري ، كتاب التلخيص في معرفة أسماء الأشياء ، تحقيق عزة حسن (دمشق ١٣٨٩ هـ) مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق .
١١ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ٢٠١ ، العسكري ، المصدر السابق ج : ١ ـ ص : ٣٨٥ .
١٢ ـ عواد ، ميخائيل ، صور مشرقة من حضارة بغداد في العصر العباسي . منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ـ ١٩٨١ ـ ص : ٣٢ .
١٣ ـ العسكري ، المصدر السابق ، ج : ١ ـ ص : ٣٨٥ .
١٤ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ج : ١١ ـ ص : ١٩٨ .
١٥ ـ الوشاء ، المصدر السابق ـ ص : ٩١ .
١٦ ـ الغزولي ، مطالع في منازل السرور ـ ج : ١ ـ ص ١٢٨٠ .
١٧ ـ حميد ، عبد العزيز / العبيدي ، صلاح / قاسم احمد ، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية . منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (جامعة بغداد ١٩٨٢) ص : ١٤٠ .
١٨ ـ المصدر السابق ، ص : ١٤٠ ـ ١٤١ .
١٩ ـ المصدر السابق ، ص : ١٤١ .
٢٠ ـ المصدر السابق ، ص : ١٤١ ـ ١٤٢ .
٢١ ـ ابن سيده ، المصدر السابق ، ٢٠٢/١١ ، ابن منظور ، المصدر السابق : ٤٧٧/١٢ ، ١٠٣/١٣ .
٢٢ ـ ابن منظور ، المصدر السابق ٢٧٩/٣ .
٢٣ ـ العسكري ، المصدر السابق ، ج : ١ ـ ص : ٣٨٤ ، ابن منظور ، المصدر السابق : ٥٤٤/١٢ .
٢٤ ـ ابن منظور ، المصدر السابق : ٥٤٤/١٢ .
٢٥ ـ ابن منظور ، المصدر السابق : ٥٤٤/١٢ .
٢٦ ـ عواد ، المصدر السابق ، ص : ٣٤ .
٢٧ ـ حميد ، العبيدي ، قاسم ، المصدر السابق ، ص : ١٥٤ .
٢٨ ـ حمدي ، المصدر السابق ، ص : ٩٨ .
٢٩ ـ حمدي ، المصدر السابق ، ص : ٩٨ .
٣٠ ـ محمد حسن ، زكي ، اطلس الفنون والتصاوير ـ مطبعة جامعة القاهرة (١٩٥٦م) مطبوعات كلية الآداب والعلوم ببغداد (شكل ٧٣٤) .
٣١ ـ محمد حسن ، المصدر السابق .
٣٢ ـ محمد حسن ، المصدر السابق .
٣٣ ـ محمد حسن ، المصدر السابق .
٣٤ ـ حمدي ، المصدر السابق ، ص : ٩٨ .
٣٥ ـ حمدي ، المصدر السابق ، ص : ٩٨ .


المأثورات الشعبية



نـــــــزار الأســـــود

خيال الظل
في ســـوريـــا





■ ■ يتألف خيال الظل من ستارة بيضاء من الشاش الأبيض ، تعلق في ركن من أركان المقهى خلال دقائق . ويقوم قصاص الزمن القديم (المخايل) بتمثيل قصصه الهزلية المضحكة على هذه الشاشة ، مستخدمًا صورًا لأشخاص أو حيوانات ، رسمت على قطع صغيرة من الورق المقوى ، المدهون بألوان قاتمة لئلا ينفذ النور منها ، أو أنها ترسم على جلود الجمل ، التي ينفذ منها النور ويحمل معه ألوانها الأخاذة .

ولكل صورة عود يتمكن به المخايل من تحريكها بسهولة . ثم يوقد سراجاً من الزيت خلف الشاشة فتتساقط أشعته على هذه القطع فيرى خيالها المتفرجون .

وفي حلب يبدأ المخايل قصته ، ويبدأ حواره بين «قرقوز» و «عيواظ» ، فيسأل قرقوز زميله عن حوادث اليوم ، فيجيبه عيواظ عما شاهده وحدث معه .

والمخايل بارع في تقليد الأصوات وتنويعها من رجل إلى ولد إلى امرأة ، بمهارة صوتية وقدرة تمثيلية تثير الإعجاب .

وأمام الفنان خشبة يضع عليها لعبته ـ يتراوح حجم اللعب من ٢٠ إلى ٦٠ سم تقريباً ـ ويحرك الفنان الصور بالعصي ، فإذا كان عدد الأشخاص كبيراً أسند بعضها على صدره ، وحرك الصور بيديه الطليقتين . ■ ■

وكان يرافق العرض في حلب جوقة موسيقية صغيرة من ثلاثة عازفين : ضارب على «الدربكة» ، وعازف على العود ، وعازف على الناي . وقد يرافق الفنان بالموسيقى التصويرية ، ويكون للجوقة أثرها الحسن .

وفي دمشق كان المخايل في **باب سريجة** بحي الميدان ، يبدأ عرضه فيقول :

رأيت خيالَ الظل أكبرَ عبرة
لمن هو في عالم الحقائق راقِ
شخوص وأشباح تمر وتنقضي
وتفنى جميعًا والمحركُ باقِ

وفي حمص كانت تقام حفلات المصارعة ، بين «**قبضايات**» الحارات قبل بدء العرض .. ويجلس المشاهدون على حصير من القش أو على كراسي خشبية ، وفي **مقهى البلطجية في باب سريجة** بحي الميدان بمدينة دمشق ، وفي مقهى **الزبيبة في حي الصالحية** ، كانت تقام حفلات المصارعة ، وبخاصة في الأعياد .

وفي استنبول ، وفي حفل زفاف السلطانة **أمانة الله بنت أحمد الثالث** ١٧٠٣ ـ ١٧٣٠ إلى السلطان **عثمان باشا** . قدمت العروض على أربع شاشات ، وذلك لتعدد المواضيع ، وطول مدة عرضها ، ويبلغ طول الشاشة مترين وعرضها مترين .

الشخصيات :

لعل أهم الشخصيات هي شخصية **كركوز** ، **وعيواظ** ، وقد

تطورت هاتان الشخصيتان منذ عصر **أورخان** ١٣٢٦ ـ ١٣٩٩م ، وهذه صورة لتطورهما :

كركوز :

١ ـ كركوز في استنبول ١٨٠٨ ـ ١٨٣٩ أيام السلطان **محمود الثاني** ، رجل غير مثقف ، وهو غبي أمام **عيواظ** ، وكثيرًا ما ينجح في ثورته على **عيواظ** وهو مندفع ، يمزج الواقع بالخيال .

٢ ـ كركوز في دمشق ١٩٠٠م يدخل من يسار النظارة ، يمثل دور الفيلسوف أو الشاعر ، يلبس قبعة منقطة ، في قدميه بابوجان ، وفي فمه غليون .

٣ ـ كركوز في حلب ١٩٠٠م ابن الشعب البسيط الطيب القلب ، يصدق كل ما يقول عيواظ ، ويتردد أحيانًا في تنفيذ طلباته ، ويضع شروطًا لذلك . وغالبًا ما يقع في المقلب الذي أعده له عيواظ .

وكان كركواز يمجد انتصارات سلاطين بني عثمان وقادتهم . واعتبر اداة للدعاية بيد الفاطميين ، وفي صقلية ، وفي الجزائر عمل ضد الاستعمار الفرنسي .

عيواظ :

١ ـ في استنبول هو ابن الشعب البريء الطيب ، يكبح جماح كركوز .

٢ ـ عيواظ في دمشق ١٩٠٠م كان يظهر من يمين الشاشة ويتكلم نثرًا فيه الفصاحة واللباقة ، ويستنكر غباء زميله وتصرفاته الخشنة .

٣ ـ عيواظ في حلب ١٩٠٠م هو ابن الشعب البسيط الذي يردد الأمثال السائرة ، ويقص القصص ، ويقدم النصائح ، ويدعي معرفة كل شيء .

وواضح أن الشخصيات مع مرور الأيام قد أصبحت أكثر غنًى وأكثر تنوعًا .

ومن شخصيات المخايل «**بكري مصطفى**» وهو دائمًا سكران يحمل بيده خنجرًا . كان في البداية رجلًا انكشاريًا شهيرًا بالعربدة والقسوة ، يخافه الناس . وكان «الكركوزاتي» **ابو عادل** أشهر مخايل في دمشق في ذلك الوقت ، وهو ذو صوت «**درع**» أي قوي وواضح ، كان **ابو عادل** يقلد هذا المترنم بلكنته التركية . ويغني أغنية على لسانه ، أو على لسان فتاة ، ومدة الأغنية عادة دقيقتان . وأبو عادل من **قهوة البلطجية** في حي **باب سريجة** في دمشق ومن شخصياته أيضًا : **أبو اركيلة** ، وهو رجل يحمل اركيلة[1] ، ويتظاهر بالبله .

ومن شخصياته أيضًا : **أبو الفوارس عنترة** ، ويظهر وهو يتصارع مع «**عبد جنزير**» و**قريطم** ، وهو يشبه العفريت ، و**المدلل** . ولأبي عادل قدرة عجيبة على تقليد الأصوات . فالمشاهد يستطيع معرفة الشخصية والتنبؤ بظهورها من صوتها ، دون النظر إلى شاشة العرض . ولغة المخايل هي اللغة الدارجة في كل بلد . وهو يعدل في النص ، فيضيف أو يحذف ، حسب ذوقه الفني .

وقد عرفت شخصية **المدلل وابي الفوارس عنترة وبكري مصطفى** لدى الفنان **أبي شاكر** ، وهو من الع المخايلين في دمشق .

ومن شخصيات حلب :

أم كركوز : زوجة كركوز وهي امرأة سليطة اللسان ، متسلطة على زوجها . وبها صفات المرأة الشرقية من الغيرة الشديدة ، ومحبة البهرجة ، والجهل بالمجتمع ومشكلاته .

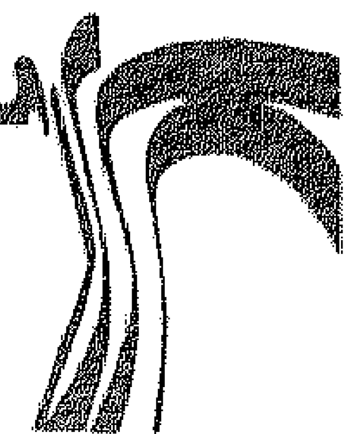
قشقو : رجل قاسٍ بطاش ، يعمل بيده دون عقله ، وهو مغفل ، جاهل بأبسط أمور الحياة .

قريطم : رجل تركي شعبي بسيط ، قليل الذكاء والفطنة ، تقترب شخصيته من شخصية الفلاح .

ونجد في متحف حلب صور **عنترة بن شداد** ، و**عبلة بنت مالك** ، و**شيبوب** ، وصور نساء أجنبيات ، وصور نساء عاريات ، وصور **المدلل وطرمان والعجمي والمشعلجي** الذي يوقد الشموع ، و**المراة الرقاصة** .

قشقو : للمخايل **أبي علي** ـ دمشق ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠

كان قشقو رجلًا أقرع ، واسمه على شكله . ملابسه قذرة وكان أضحوكة . وشكله أيضًا مضحك . كان كركوز وعيواظ يسخران منه ، فيه شيء من الغباء . وكان مثل مقداح الحجر ، ويروح ويأتي كما يشاء كركوز وعيواظ . غير متعلم ، وغير متزوج . ونحن غالبًا لم نسمع عن زوجات وأولاد وأمهات شخصيات أبي علي .



ومن الشخصيات العثمانية في القرن الثامن عشر شخصية :

شلبي : وهو شاب يسعى وراء المجد والشهرة ، غني مترف ومثقف ، وهو فتًى خارج عن الأعراف ، وزوج قليل الوفاء .

زينب : سيدة محترمة تلبس شتى أنواع الفراء ، وبيدها مروحة ، ومعها عود من النرجس يرمز إلى أرستقراطيتها .

وفي تونس اشتهرت شخصية **إسماعيل باشا** ، وهو قائد عثماني انتصر في الحروب الأوروبية .

المخايلون[٢] :

عرف في دمشق المخايل **أبو عزات** ، كان يذهب إلى بلدة **دوما** التي تبعد عن دمشق ١٥ كم ، ويقدم عروضه فيها في أيام وأوقات محددة من الأسبوع .

كان **أبو عزات** رجلًا حلو المجلس ، يحب الفكاهة ، كثير النادرة يجيد في مجالسه الخاصة وفي عمله فن الإضحاك ، وكان الفلاحون يجدون في فنه تسلية بعد تعب النهار .

أبو صَيّاح : وهو رجل في منتهى الهدوء والعقل وبعد النظر ، كان يذهب إلى بلدة **حرستا** في غوطة دمشق - ٧ كم عن دمشق - في المواسم وأيام الحصاد . وكان يكثر من عروضه في تلك البلدة ، ويأخذ أجره من النتاج المحلي مثل الزيتون والحنطة . وقد اشتهر **هذا المخايل في سوق ساروجة المعروف في استنبول** ، ومن شخصياته شخصية **الأميرة** .

وقد قال لي الحكواتي **علي شاهين** «٨٠ سنة» من قبر عاتكة - حي الميدان . أن المقاهي كانت كبيرة تتسع لعدد كبير من المتفرجين ، وكان المخايل يؤدي عروضه بعد العشاء ، ويأخذ من كل متفرج قرشًا وربع قرش ، وبذلك تبلغ أجرة الحفلة الواحدة من ٥٠ - ١٠٠ قرش ، كذلك الحكواتي . وكان مثل هذا المبلغ يكفي في تلك الأيام لفتح بيت كبير ، وهذا الرخاء يفسر لنا هذا التراث الغني الذي خلفه الحكواتي والكركوزاتي في الوطن العربي .

أبو شاكر : يعتبر من أشهر «الكركوزاتية» في زمانه - أي في الأربعينيات - وهو يمت بصلة القرابة إلى المخايل **أبي عادل** وهما من



آل حبيب ، وقد ورثا هذا الفن من عميد الأسرة **ابي حسن** كان **ابو شاكر** يعمل منجدًا ، **وأبو عادل** صانع أحذية . ويعتبر فن خيال الظل لديهما هواية .

نصوص خيال الظل

١ ـ **بابة (أجير الفران)**[٣] .

ـ صورة العجان والفران .

ـ صورة أجير الفران يحمل الخبز إلى البيوت ، الأجير قليل الأجرة .

ـ صورة لأجير الفران المتعب يأكل رغيفًا من الخبز ، إنه جائع .

ـ أحد الزبائن يشتكي إلى الفران لأن الخبز نقص رغيفًا .

ـ المعلم يضرب أجيره ، الأجير يعترف بأكل رغيف الخبز .

ـ المعلم يسجن الأجير في الفرن ، ويخصم ثمن رغيف الخبز من أجرته .

٢ ـ **بابة ابن السلطان** .

ـ صورة ابن السلطان (إيحاء بالمجد والعز) .

ـ صورة بنت الحطاب الفقيرة قرب بحيرة ، تغسل وجهها ، تسرح شعرها ، تحلم .

ـ بنت الحطاب تشاهد ابن السلطان ، انها لا تحب ابن السلطان فهي بنت صغيرة فقيرة ، لا تناسب ابن السلطان ، البنت تحب شابًا فقيرًا مثلها .

ـ البنت تحكي قصتها لأمها ، الأم تقول لبنتها : أنت ابنة حطاب ولا تصلحين لابن السلطان .

ـ ابن السلطان يحاول إغراء البنت ، لقد أحبها .

ـ البنت شريفة ، تصون شرفها أمام ابن السلطان ، والشرف أغلى من كل شيء .

ـ الأمير يرسل عجوزًا لبنت الحطاب ، لإقناعها بحبه وبالزواج منه .

ـ العجوز تفشل في إقناع الفتاة ، الأمير يزور الفتاة ومعه الهدايا ، بعض الناس يرافقون الأمير ويقنعون الأب ، الأب يوافق على زواج ابنته .

ـ البنت تزف إلى الأمير ، وعيونها تنظر إلى حبيبها الفقير ، وقلبها لا يزال معلقًا به .

(البابة الثالثة) الفقير[٤] :

اشتكى كركوز من الفقر والفاقة فقال له عيواظ : تعال ، لدي فكرة





(البابة الرابعة) غباء ضابط تركي[٥] :

أمسك الضابط التركي بلص وأخذ يضربه ، توسل اللص للضابط أن يعفو عنه ويتركه ، رفض الضابط أن يترك اللص ، وقرر أن يعاقبه ، قال الضابط : ما اسمك ؟ قال اللص اسمي (..... وهي كلمة نابية) ثم مشى اللص أمام الضابط وهرب . صاح الضابط بالحراس ليمسك باللص الذي يحاول الفرار ولفظ اسم اللص ، ظن الحارس أن الضابط يشتمه ونسي المجرم ، واستطاع بتلك الحيلة أن يهرب .

البابة الخامسة : بابة الحمار كروش :

سافر كراكوز على حماره كروش إلى حمص . ولما وصل إلى جسر المطير رفض كروش المشي ، ووقف محتجًا على صاحبه ، فنزل عنه كراكوز وسأله : ما بك ؟ أجاب الحمار كروش : وحتى متى تركبني ؟ اليس في الدنيا عدل ؟ أنا تعبت من المشي . يكفيني أن أحمل نفسي ، فكيف أحملك أنت أيضًا ، قال كراكوز : لا بأس أنا سوف أمشي معك ، فرفض كروش ، وقال : بل يجب عليك أن تحملني أيضًا كما حملتك .

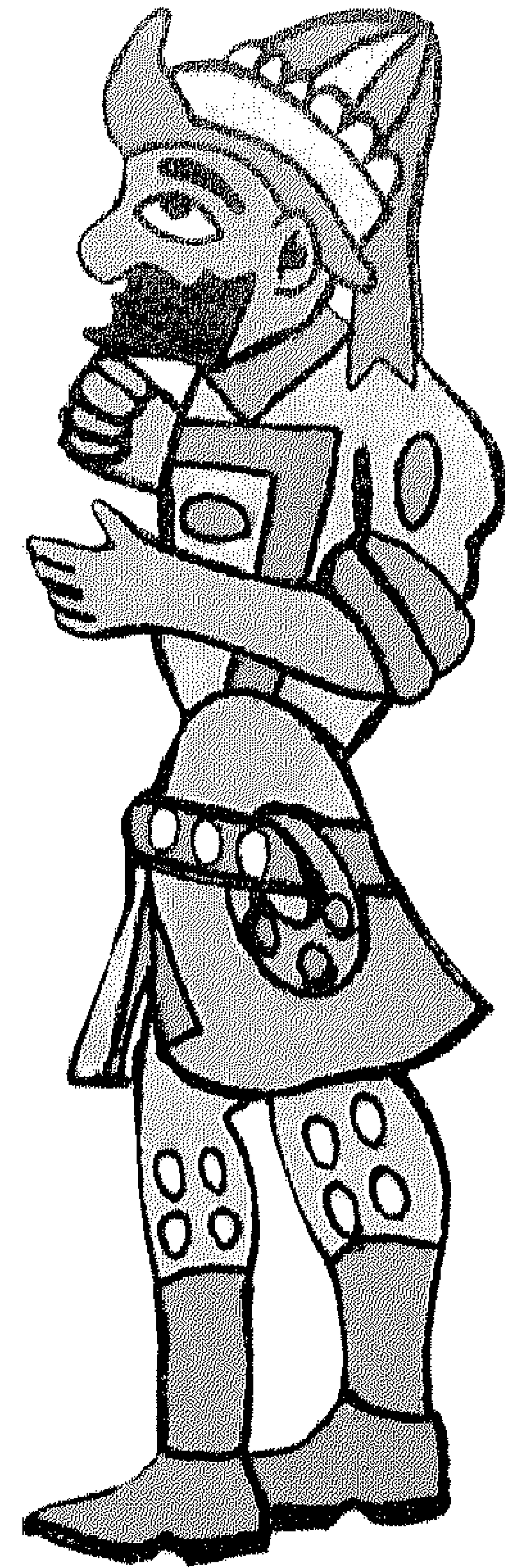
وأجبر كراكوز على حمله والسير به ، كراكوز يغني ، ويروي قصته مع الحمار المعاند الشكس ، الثقيل الدم الذي ركبه . والحمار شخصية هامة في كثير من البابات ، فعيواظ وكراكوز يتحدثان لكروش عن قضية أو مشكلة ما ، فإذا لم تعجبه أدار ظهره وحرك ذنبه !

ومن بابات الأطفال :

١ - بابة قشقو[٦] :

كان عيواظ وكراكوز وقشقو إخوة مات أبوهم ، وخلف لهم طاحونة وبستانًا وحمامًا ، اختار كراكوز - صاحب الشخصية المهزوزة - الحمام . ففيه النساء والربح الوفير .

واختار عيواظ صاحب العقل الكبير الطاحونة ، فالطاحونة تقدم النفع العام للناس . وتمدهم بما يحتاجون إليه من طحين ، أما البستان فقد اختاره قشقو - هذه الشخصية المتقلبة المتسلطة - فالبستان به الثمار ويصلح للنزهة ، ولكن من السنة إلى السنة حتى يعطي وتثمر الأشجار ، بينما للحمام وارد يومي وبه .... لذلك غير رأيه وأخذ الحمام ، ثم غير رأيه وأخذ الطاحونة ، فالطاحونة أفضل من الحمام ، ثم اختار البستان ثم غير رأيه إلى الحمام والطاحونة . وهكذا لم يتفق مع إخوته على شيء ، وكان يحاول أن يتسلط عليهم ،



مرة أموت أنا ومرة تموت أنت ، والطبيب يجمع المال للميت ، لغسله وتكفينه ودفنه ، فوافق عيواظ ومات أولاً ، فوقف كراكوز عليه وأخذ يبكي ، ويشحذ ، فمرت امرأة فأخذ منها مالاً ، ومرت ساعة وجاء دور كراكوز في التماوت .

فتماوت ووقف عليه عيواظ ، فمر قشقو - هو ضابط تركي - وأخذ يتكلم باللغة العربية ذات اللكنة التركية ، قال عيواظ : هذا ميت مسكين لا أجد ما أنفق عليه لإيصاله إلى التربة (المقبرة) . قال قشقو : ولو ؟ ! أنا أساعدك ، فأخذه إلى منزله ، وطلب من زوجته أن تغلي حلة ماء لتغسيله بها (وجاء مشهد هزلي لغسل كراكوز بحلة الماء) . ثم كفن كراكوز وأخذه إلى التربة . (مشهد هزلي لإنزال كراكوز حيًا في القبر) ، وفجأة جاء لصوص ، فهرب قشقو وعيواظ وتركا كراكوز في القبر . قال لص : أنا سيفي أحد من سيفك ، فقال اللص الآخر بل سيفي أحد . قال اللص الثاني : فكرة ، هنا ميت ، فهيا نجرب سيوفنا فيه لنرى أي السيفين أحد ؟ (مشهد هزلي لإخراج كراكوز من القبر ليضرب بالسيف) ، رفع اللص سيفه على الميت كراكوز ، وضربه ضربة صاح منها كراكوز صيحة قوية .

ويقلد جحا ومسمار جحا في إقلاق راحتهم ، وأخيرًا قال له كراكوز : لفهم - أي الطاحونة والبستان والحمام - وأعطيهم لأبي اللحية المكنفشة - أي لقشقو صاحب اللحية الكبيرة ، وهذا هو الحل الوحيد الذي يرضي قشقو .

ومن مواضيع البابات الحلبية النقد الاجتماعي ، وفي فصول **الخشبات** و **الحمار** و **ابن الترك** صورة المستعمر ، وتشاهد في هذه الصورة القسوة والغباء ! وفي فصل **غريب** و**بدّو** **تيمور** تهكم على المستعمر الفرنسي . وفي فصل **لبدي خرجية** ، نقد للتربية والتدليل الزائد للطفل . وفي فصل **أجير الحلواني** نقد لاذع لمعاملة الحلواني للزبائن . وفي فصل **الحكيم** نقد لعادة حب كل ما هو أجنبي .

وكان من المخايلين في مصر **ابن دانيال الموصلي** ٦٣٦ هـ .

ومواضيعه كانت صورة واقعية لمجتمع القرن الثالث عشر الميلادي . وهي صورة ملونة بألوان اللهو والمنكر .

والرسوم تساعد الفنان في التعبير عن فكرته ، وعادة تظهر صفات الشخصية في الصورة فتوحي بأخلاق صاحب الشخصية وبسلوكه . فأبو أركيلة لا يظهر إلا وأركيلته أمامه . والشخصية القانونية حجمها صغير ، وعصا قشقو بحجم رأسه ، وحذاؤه أكبر من رأسه . ورأس الملك أكبر من رأس بقية الناس ، ويظهر على الشاشة أعلى من الناس ، ويظهر فم المتحدث كبيرًا . وقد اشتهر بفن الرسم الشعبي في دمشق الفنان المرحوم **صبحي التبناوي** .

خاتمة :

وعادة ما يقبل أولاد الأزقة على كراكوز . ولكل زقاق في دمشق عرضه الخاص به ، ويحرص كل أهل الزقاق على وجود مخايل خاص بالحارة حتى لا يذهب أولادهم إلى حارة أخرى ، وكان العرض يوميًا وبخاصة في رمضان بعد الإفطار . ولعروض كراكوز متعتها الخاصة بها . وقدرت مقاهي العرض في دمشق وحدها بعشرين مقهىً في الأربعينيات ، ووصل عدد مقاهي المخايلين إلى الثلاثين .

وحدثني صديق مثقف من مدينة دمشق فقال : إن النقد والتهكم في تمثيليات كراكوز كانا يدوران حول العيوب الاجتماعية والشخصية ، وهذه التمثيليات أفضل من تمثيليات اليوم التي نشاهدها ، فكراكوز فن عريق فيه خبرة الأجيال الفنية عبر الزمن .

الهوامش

١ - الأركيلة : النارجيلة عند الشوام .

٢ - يمتاز محترفو فن خيال الظل بالثقافة والذكاء والمقدرة الفكرية التي أهلتهم لحفظ النصوص لأكثر من خمسين عامًا ، وهم احمد الرباط صاحب مقهى النوفرة ، شرقي المسجد الأموي ، وفي هذا المقهى عمل الكراكوز والحكواتي منذ ١٥٠ عامًا ، وقد ورث احمد المقهى عن ابيه ومن قرية المليحة في غوطة دمشق كامل دغمش ٨٧ عامًا ويتمتع بحافظة غريبة على كبر سنه ، وقد اخذت منه ثلاثة نصوص للأطفال .

كما التقيت بعدد من الرواة كانوا من مشاهدي الكراكوز في مقاهي دمشق القديمة ، واخذت منهم بعض النصوص ، وسمات شخصياته الهامة .

وفي مدينة - حلب التي تبعد عن دمشق ٣٦٠ كم - سجلت على أسطوانات محمد الشيخ ثلاث عشرة بابة - اي تمثيلية - لكراكوز حلب ، وهناك لقاء مع المرحوم المخايل مرعي الدباغ ١٨٨٦ - ١٩٧٣م محفوظ في إذاعة حلب . وفي متحف حلب مئة صورة لهذا المخايل وهي بحالة جيدة . وفي تاريخ خيال الظل هناك كتاب مسرح خيال الظل للمؤرخ التركي صبري اسعد .

٣ - الراوي رجل مثقف من بلدة قرعون اللبنانية من آل القادري - ٦٠ سنة .

٤ - الراوي رضا دعدع ١٩٠٧ ، العمارة ، اتصاب .

٥ - الراوي رجل مثقف ٩٠ سنة ، حي العمارة .

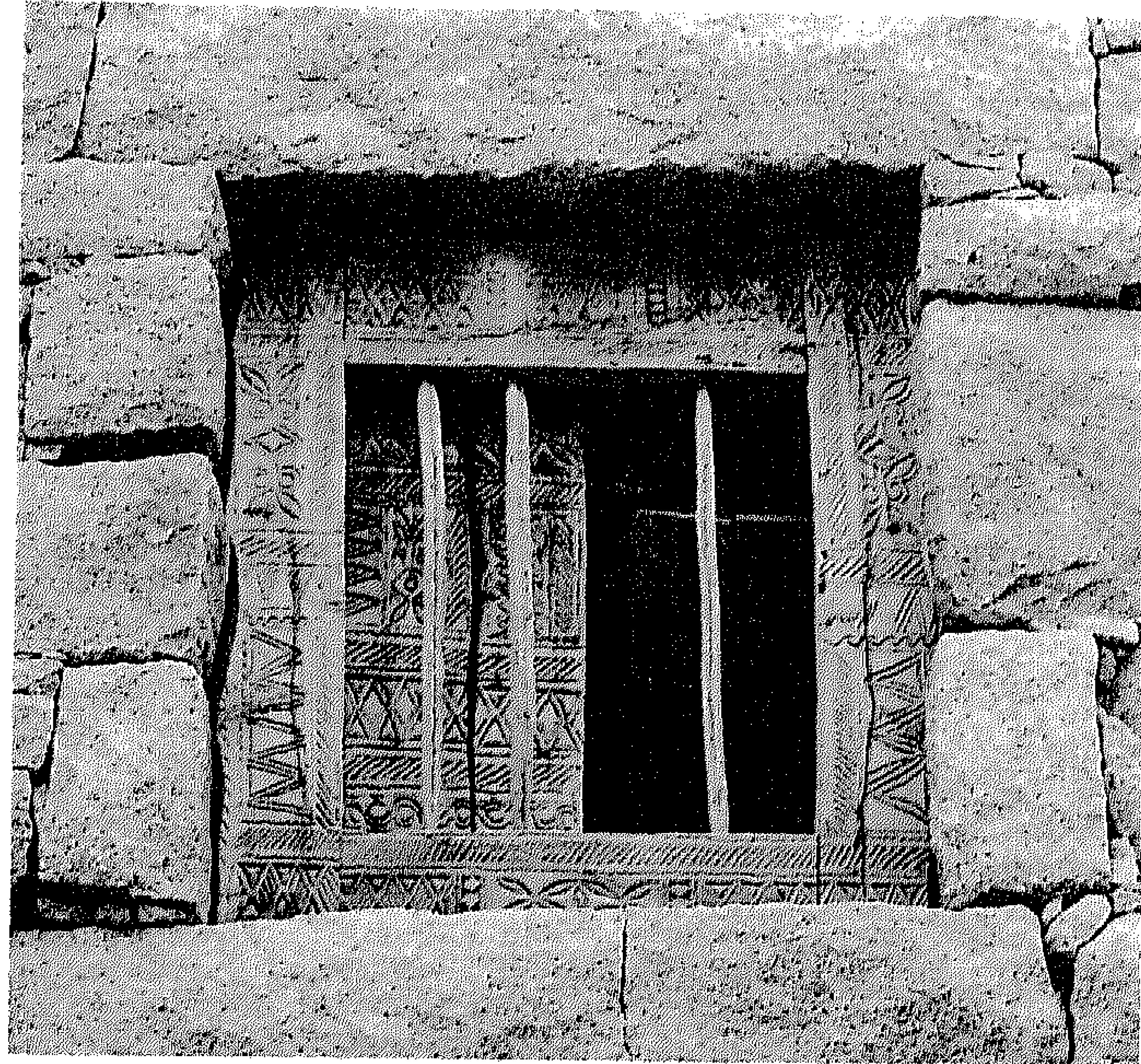
٦ - الراوي الحاج كامل ، والمخايل ابو علي .




الدكتور: سليمان محمود حسن

الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية في المملكة العربيّة السعوديّة

حوار بين الحرف والزخرف والرمز



(٣) «بدَايَة» من الخشب ، وهي طاقة نافذة مؤلفة من : «جِبَاهَة» إلى أعلى «عَتَبَة» من أسفل ، «عَابِر» على كل جانب . وقد تم تجميع الأجزاء عن طريق نتوءات في أطراف الجباهة والعَتبة ، يقابلها حفر على جوانب «العَابِر» ويعرف الجزء الناتىء بـ «المِشْط» .



العدد الثالث عشر ، يناير ١٩٨٩

■ ■ يمر الزمان ، ويتغير المكان ، وتنزوي شيئًا فشيئًا جوانب من الفنون الشعبية في الجزيرة العربية ، كثيرًا ما ارتبطت بحياة الإنسان ، حاملة فكر ووجدان المجتمع عبر أجيال لها تاريخ طويل . فخيام الشعر وبيوت الحجر واللبن ، والعشش وغيرها ، بكل ما فيها من صنوف الزخرف ، نراها الآن تترك مكانها لألوان أخرى من العمائر الوافدة ، الغريبة عن الأرض والناس والعادات ، ومن ثم تتزايد الحاجة إلى البحوث والدراسات التي تتناولها بالتسجيل والتصنيف والتحليل ، والإفصاح عن رموزها ، وكشف الغيوم عن دلالاتها ، ومدى ارتباطها بعادات أو تقاليد معينة ، وذلك قبل أن تصبح هذه الفنون في خبر كان .

وباختفاء الأنماط التقليدية من البيوت ، يختفي معها أثاث البيت لا محالة ، فالبيت الجديد يلزمه أثاث عصري ! ومن ثم يطاح بالقديم ، وبهذا تختفي ملامح هامة من فكر ووجدان الشعب . وفي واقع الأمر ، فإن البيوت القديمة ـ بما فيها من أثاث ـ كانت خلاصة فكر الأجداد في الوصول إلى الحل الأمثل لمقابلة الظروف الحياتية في الجزيرة العربية في الماضي . ومع تغير صورة الحياة ، كان لا بد أن يتغير شكل الفنون القديمة ، وأمام هذا التغير ، يقف الفنان الواعي حائرًا في مفترق الطرق ، فهو إما أن يتقبل الصيغ الفنية الوافدة ، بخاماتها وأشكالها وقيمها ، وفي ذلك انقطاع صلته بالجذور الأصيلة الممتدة في الماضي ، وإما أن يكون لنا فنوننا المعاصرة التي تؤكد انتماءنا وارتباطنا بتراثنا التقليدي الغني بالمضامين الفنية ، فنستلهم منه تلك السمة العربية الأصيلة والمتميزة . ويقف هذا البحث مع الاختيار الثاني ، فيراه الحل الأمثل للانتماء والحفاظ على هويتنا الثقافية من الغزو الوافد عبر وسائل الاتصالات الحديثة ، وهذا يتطلب منا الغوص في أثناء الجذور ، والوصول إلى الينابيع العميقة التي يمكن أن تغذي حاضرنا . ■ ■

ويحتفل هذا البحث ، احتفال العاشق المحب ، بالأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية ، والتي تتضمن حقلًا غنيًّا من الزخارف الشعبية التي سايرت «المشغولات» الخشبية في الجزيرة العربية بعامة ، وفي المملكة العربية السعودية بخاصة . والبيوت الحجرية التي نعنيها هنا تكثر في المناطق الجبلية حيث وفرة الأحجار الصلبة التي تصلح للبناء ، وغالبًا ما تستخدم الأحجار بدون مواد رابطة كالأسمنت أو الجبس .. إلخ ، بل يكون الاعتماد الرئيس في البناء على أسلوب رص وترتيب الكتل الحجرية في وضع يسمح باستقرارها وتماسكها . وكل جدار في البناء يتألف من قاعدة من الأحجار الكبيرة التي يقام عليها ، وتعرف هذه القاعدة باسم «**قَاطِع**» ـ وهو حجر الأساس ـ ويقام على القاطع الجدار الذي يتألف من : «**ظِفْر خارجي**» و «**ظِفْر داخلي**» : أي وجهي الجدار من الخارج والداخل . ويراعى أن تكون الأحجار من الخارج متراصة بشكل جميل . ويوضع بين «الظِّفْرين» حجارة صغيرة تعرف بالـ «**دَمْك**» ، الذي

يخلط بالطين . وتصل بين الظُّفر الداخلي والظُّفر الخارجي – من أعلى – حجارة كبيرة أخرى تشبه القاطع يقال لها «**زاوية**» فيكون الجدار أشبه بصندوق في داخله «**الدَّمْك**» .

ويتألف البيت الحجري من حجرة أو أكثر مع خدماتها ، وقد تتعدد الطوابق فيكون البيت من طابقين أو أكثر ، بحسب المكانة الاجتماعية لصاحب البيت . ويتم عمل سقف الحجرة بوضع سيقان خشبية كبيرة متراصة تدعى : «**جَيْز**» فوق جدارين متقابلين . ومن فوق «**الجَيْز**» تُرص – بشكل متعامد – فروع أشجار رفيعة نسبيًا يقال لها : «**جَريد**» ، ويكون وضعها فوق الجدارين الآخرين ، ولهذا يكون جدار «**الجَيْز**» أقل ارتفاعاً من جدار «**الجَريد**» ، وفوق «**الجَريد**» توضع فروع أشجار متوازية من شجر يدعى «**المَضّ**» ، ثم يوضع القَصَب (عيدان الذرة) في وضع متعامد مع «**الجَريد**» ، ثم يوضع التراب . فإذا كانت الحجرة متسعة وجب إقامة عامود «**مِرْزَح**» أو أكثر في الوسط ليساهم في حمل «**الجَيْز**» مع الجدران . وكل عامود يتألف من قاعدة يقال لها «**قاعدة المِرْزَح**» ثم «**جسم المِرْزَح**» ثم «**حَلْق المِرْزَح**» وهولسان تثبت به «**الفَلَكَة**» أو «**الكَرْبَة**» – حيث تختلف المسميات – وهي تاج العامود . وهذه **الفَلَكَة** هي التي تحمل **الجَيْز** . ويتم تثبيت **المِرْزَح مع الفَلَكَة** بحفر حفرة مربعة في الفَلَكَة ليُولَج بها حَلْق **المِرْزَح** بإحكام .

وللبيت باب خشبي أو أكثر قد يتألف من ضلفة واحدة أو ضلفتين «**صَرْفين**» ، وغالبًا ما يُزَيَّن الباب بالزخارف التي تُنْظَم في مساحات وشرائط . ويتألف الباب من عدة قوائم خشبية في خلفيته ، حيث يُثَبَّت عليها الواح عرضية تُزَيَّن بالزخارف . وقد يُستخدم في تثبيت الألواح العرضية على القوائم ، مسامير معدنية كبيرة تصف بشكل خاص ، أو مسامير خشبية يقال لها «**مسمار عُود**» . ويرتبط بالباب من الداخل القفل الخشبي المعروف بـ «**الضَّبة**» . وللباب من أسفل «**عَتَبَة**» ، ومن أعلى «**جِبَاهَة**» ، وعلى الجانبين «**عابِرَان**» وهي تؤلف جميعًا «**حَلْق الباب**» .

أما نوافذ البيت ، فغالبًا ما تكون مؤلفة من ضلفتين . وللنافذة «**عابران وجِبَاهَة وعَتَبَة**» كما في الباب ، وقد يكون هناك في الوسط «**قَاسِم**» ليفصل بين الضلفتين . ويتم تثبيت العَابر في الجِبَاهَة والعَتَبَة عن طريق «**التَّعْشِيق**» ، حيث تحفر حفر في العَتَبَة والجِبَاهَة والعَتَبَة عن طريق الأجزاء الناتئة فيه ، والتي تعرف بالـ «**مِشْط**» ويقال للنافذة «**بِدَايَة**» تمييزًا لها عن «**الطَّاقَة**» التي هي حفرة غير نافذة في الجدار تستخدم لوضع الأشياء ، كما يوجد ما يعرف بالـ «**خَلْف**» وهي فتحةٌ نافذةٌ صغيرة لتناول الأشياء بين الجيران ، وقد يكون للبيت جدار من الخشب يفصل بين حجرتين يقال له «**قَاسِم**» أو «**فَاصِل**» ، وهو غالبًا ما يكون مزخرفًا (انظر الصور من ١ إلى ٥) .

ومن خلال الزيارات الميدانية المتكررة للمناطق(١) التي لا تزال تحتفظ بصورتها القديمة ، رصدنا جوانب كثيرة ترتبط بالزخرف الذي لاحظنا وجوده على الأجزاء الخشبية في البيوت الحجرية ، وقد لاحظنا أنه يتكرر أحيانًا كمصطلح أو كرمز ، وحاولنا ترقب سيولة الدلالات المنبثقة عنه ، تلك الدلالات التي ترتبط مع دائرة أكثر اتساعًا نحو القومية ، غير غافلين عن تلك الدائرة الأكثر التصاقًا بالعلاقات القبلية ، حيث تتضح لنا وشائج وعلاقات وتقارب في المظهر وربما في الأسماء بين الكثير من هذه الرموز أو المصطلحات الزخرفية سواء ما كان منها في شبه الجزيرة العربية ، أو ما كان في بعض أرجاء الوطن العربي الكبير . ومع علمنا بأن محاولات الدلالات الرمزية للفنون الشعبية ليست آمنة على الدوام ، بل هي كثيرًا ما تكون محفوفة بالمخاطر . فقد حاولنا – قدر الاستطاعة – إظهار أوجه التشابه والتقارب بأمثلة وافية للمساهمة في التعرف على أصولها ومنابعها . ولا شك أن عمل الباحث في هذه الحالة يصبح أكثر انتشارًا ، كالدائرة والهلال وشكل الصليب أو النجمة أو الزهرة الرباعية ، والمثلث والمربع والمربعين المتقاطعين ، إلى غير ذلك من أشكال تتضمن مغزىً رمزيًا في الوقت الذي ترتدي فيه ثوبًا زخرفيًا .

خلفية تاريخية :

لقد أضحت البقية الباقية من المشغولات الخشبية القديمة المرتبطة بالبيوت الحجرية في الجزيرة العربية ، مادة نادرة تحمل في طياتها تقاليد وعادات الأجداد . وهي توضح لنا بصورة عملية مدى سمو ورفعة ذوقهم نحو بناء الأشكال التي تتكامل وتتواءم مع البيئة ، واختيار ما عليها من زخرف يسبغ على حياتهم في الصحراء الكثير من البهجة ، بالإضافة إلى أنها توضح مدى ما بلغه أجدادنا من أساليب تقنية ترتبط بمادة الخشب ، وتدل على فهم كامل لمتطلبات وظائف الأشياء المنتجة عندما تخضع للاستخدام ، كما تدلنا على الأدوات التي استخدمت في إنجازها ، والتي ربما لم يعد للكثير منها وجود في الوقت الراهن ، بينما ظلت أدوات أخرى تمارس وظيفتها . وهذه المشغولات الخشبية المرتبطة بالبيوت الحجرية قادرة إلى حد كبير على



أن تبوح بأسرار الماضي بمحاولاتنا الدائبة للكشف عن غموضها ، للحصول على مدركات وافية نحو حياة أجدادنا وأساليب معيشتهم ، وكفاحهم المشرف في رحلة الحياة .

وعلى مدى التاريخ ، كان النجار ينجر الخشب أيًّا ما كان ، ويقوم بنشره وحفره وإصلاحه ، ومن ثم عمله على النحو المطلوب ، وحرفته هي النجـارة[٢] ، وفي هذا المعنى : نجـارة الخشب ، قال **ابن خلدون**[٣] في **«مقدمته»** عن صناعة النجارة إنها «محتاجة إلى أصل كبير من الهندسة مع جميع أصنافها ، لأن إخراج الصور من القوة إلى الفعل على وجه الإحكام ، محتاج إلى معرفة التناسب في المقادير إما عمومًا أو خصوصًا ، ولهذا كان أئمة الهندسة اليونانيين كلهم أئمة في هذه الصناعة . فكان «أوقليدوس» صاحب كتاب (الأصول في الهندسة) نجارًا ، وبها كان يعرف . وكذلك «أبلونيوس» صاحب كتاب المخروطات ، وغيرهما . وفيما يقال إن معلم هذه الصناعة في الخليقة هو نوح عليه السلام ، وبها أنشأ سفينة النجاة التي كانت معجزته عند الطوفان» .

والخشب المزخرف الذي كان معروفًا منذ القدم في الجزيرة العربية بعامة والمملكة العربية السعودية بخاصة ، كان ولا يزال يمثل أجزاء مكملة للعمائر كالنوافذ والأبواب ، إلى جانب قطع الأثاث والألواح المكتوبة . وتدل هذه المشغولات على أصالة هذه الصناعة في جزيرة العرب . وكان الخشب معرضًا على الدوام للتلف والهلاك أكثر من غيره من المواد التي استخدمها إنسان الجزيرة العربية ، كالمعدن والحجر ، فبينما أهلكت العوامل الطبيعية الكثير منه ، فقد تناولته يد الإنسان قبل الإسلام وبعده في أمور أخرى غير الأمور التي خصصها أصحاب تلك الأخشاب ، مما حمل على ضياع معالم الكثير من النماذج القديمة ، حتى إن بعضه استخدم كوقود[٤] . ولحسن الحظ فإن بعض هذه النماذج القديمة قد كتب له النجاة من التلف والزوال ، وبقيت لنا بعض الأسرّة والمقاعد والصناديق .. إلخ . وهي تدل دلالة قاطعة على قدم هذه الصناعة ، وامتيازها بجذور أصيلة ، وارتباطها بعادات وتقاليد عرب الجزيرة .

وكان في حرفة النجارة الشعبية في الجزيرة العربية ، نوع من التخصص ، فمنهم من كان يختص بعمل الأواني الخشبية التي تستخدم في تناول الطعام ، ومنهم من تخصص في صناعة أواني الشراب ، إلى غير ذلك . كما كان منهم من يجمع بين هذه التخصصات ، حيث يكون عالمًا وعارفًا بأسرار حرفة النجارة بصورتها الشاملة . وقد أنجز النجار القديم الكثير من الأواني الخشبية[٥] المتنوعة ، وكان بعضها يستعمل في إطعام عدد كبير من الناس في المناسبات ، وفي بيوت الملوك وسادات القبائل والكرماء ، كما كانت تستعمل في مناسبات الأفراح والمآتم ، وأشهر هذه الأواني وأعظمها ما عرف بـ «**الجفْنَة**» ، التي يبدو أنها كانت تمتاز بهيئة معمارية متميزة . ويقول عنها علماء اللغة **إنها أعظم ما يكون من القصاع** ، حيث يوضع فيها الطعام ليتناوله عدد كبير من الناس . وكان حسان بن ثابت الشاعر المعروف يفتخر في أشعاره بالجفنات دلالة على الكرم والجود[٦] . وكان بعضهم يختص بصنع الأشياء الدقيقة ، ومنها أوعية حفظ الطيب[٧] ، نذكر منها النوع المعروف بـ «**الحُقَّة**» . وقام النجار بصنع ما يعرف بالأقداح الخشبية ، وقد اشتهرت بعضها بالقداح «**النُّضار**» ، وكان هذا النوع يصنع من «**خشب النُّضار**» الذي كان معروفًا في صدر الإسلام ، حيث كان يكثر بغور الحجاز ، والذي سوف نتحدث عنه بعد قليل . وكانت الأقداح المنحوتة من الخشب يقال لها «**الخشيب**»[٨] . وقام النجار بعمل **المِهْراس** ، **والمِنْجار** ، ويدق به ، كما قام كذلك بصنع «**العُنْبُلَة**»[٩] وهي الخشبة التي يدق بها في **المِهْراس** . وقام النجار ـ وبخاصة من تخصص في صنع أثاث البيت ـ بصنع العديد من المشغولات التي تدل على مهارته وحسن التصرف في صنعها وفي هندستها ، وقد ذكر القرآن الكريم أسماء بعض الأثاث مثل الأرائك والسرر التي تصنع عادة من الخشب ، فإذا نسج وجه السرير بالسعف قيل له : «**مرمَّل**»[١٠] .

وساهم النجار الشعبي بتزويد أصحاب الحرف الأخرى بالأدوات التي تساعدهم في حرفتهم ، سواء أكانت بسيطة سهلة ، أو معقدة تحتاج إلى مهارة وحذق ومن هذه الأدوات «**الرَّوْشَم**» **أو** «**الرَّوْسَم**» وهو ختم من الخشب يختم به الطعام حتى لا يسرق منه ، ويستخدم الرَّوْشَم الحناطون وأمثالهم ، وقيل إن الرَّوْشَم هو الطابع الذي يطبع به رأس الخابية ، وعلى ما يبدو فقد كان للرَّوْشَم أكثر من استخدام . واللفظة معربة على رأي بعض العلماء[١١] . و «**الرَّاشُوم**» في السريانية هو لوح منقوش من الخشب تختم به البيادر ، ومما يذكر أن لفظة «**رَشْم**» تعني «رَسْم» في اللغة ذاتها[١٢] . وقد أورد الثعالبي[١٣] بعض الأدوات التي يقوم بصناعتها النجار ليعين أصحاب الحرف الأخرى ، نذكر منها «**المِسْطَح**» للخباز و «**الوَضَم**» للقصاب ، و «**الجَبَأة**» للحذّاء ، و «**الفُرْزوم**» للإسكاف ، و «**الرائد**»

للنداف ، و «الحفُّ» للنساج ، و «المطرقة» للحداد ، و «المدْرُوس» للصيقل ، و «النِّهايَة» للحمّال ، و «المِيْقَعَة» للقصّار : وهي التي يُدق عليها الثياب ، و «الوَبيل» : وهي التي يُدق بها ، و «المِقْوَم» للحراث : وهي الخشبة التي يمسكها الحراث بيده ، و «المِحَطُّ» : الخشبة التي يُصقل بها الأديم ويُنقش ، ويستعملها الأساكفة والمجلدون ، و «المِحَطُّ» : الخشبة التي يُخط بها النساج الثياب .

وهناك خشبات من صنع النجار تستخدم في الحياة اليومية مثل : «المِدْحَاة» : وهي الخشبة التي يدحو بها الصبي فيمر على وجه الأرض ، و «الطُّبطاب» : وهي الخشبة التي يلعب بها الكرة ، و «القُلّة» : وهي الخشبة التي يلعب بها الأولاد ، و «القعْسَرى» : وهي الخشبة التي تدار بها رحى اليد ، و «الشِّجار» : وهي الخشبة التي تشد على فم الفصيل لئلا يرضع أمه ، و «التَّوْدِيَّة» : الخشبة التي تشد خلف الناقة لئلا يرضعها الفصيل . هذه هي مقدمة تاريخية أردنا بها أن نوضح مدى عمق وجود حرفة النجارة الشعبية في الجزيرة العربية ، ومدى اتساع مجال الحرفة . وقد تبدو لنا بعض المنتجات الخشبية بسيطة جدًا ، إلا أنها لا تكون كذلك إذا ما أضيف إليها عنصر الزخرف ، وهو الأمر الذي كان شائعًا في عصور ازدهار الحرف .

النجار الشعبي :

ننتقل بعد ذلك إلى الفنان الشعبي[١٤] الذي نتعامل مع منتجاته هنا ، وهو إنسان يملك الكثير من مقومات العمل والبناء والتركيب ، فجوهر حرفته كان على الدوام : **إعادة تشكيل بيئته** ، فهو يأخذ الأخشاب ، ويخرجها من حالتها العضوية ، ويمنحها هيئة جديدة . إنه يتناول تصورات ورؤى وقيم جماعته أو قبيلته أو شعبه ، يجسدها أو يعيد بناءها ، لقد استطاع هذا الفنان - بمقدرة - أن يحول أدوات المائدة والأثاث والأقفال الخشبية وأعمدة المباني والأسقف والأبواب وغيرها إلى أعمال فريدة من أعمال الفن .

ونظرًا لارتباط الفنان الشعبي بوحدات زخرفية خاصة ، فهو لا يتقيد كثيرًا بأسلوب العصر ، والأسلوب عنده هو «الموروث» الذي آل إليه منذ بدء الخليقة ، وما سيورثه هو إلى ما شاء الله . ففي أشد العصور تعصبًا لاتخاذ أسلوب معين ونبذ أسلوب آخر ، نجد الفنان الشعبي غير ملتزم بهذه القواعد ، بل وجدناه يتوق دائمًا إلى اتخاذ أشكال مميزة تمسكًا منه بما ورثه من أشكال ورموز تعني عنده أكثر من مجرد مظهرها المرئي . وهذه الأشكال والرموز هي التي تؤلف «أجروميته الزخرفية» التي استطاع أن يستخلصها عبر السنين من خلال الميراث الإنساني الضخم ، وبوساطتها ، يقوم ببناء ، وإعادة بناء أعماله الفنية .

وأولاد هذا الفنان ، وبعض أولاد جيرانه ، يشربون رحيق الحرفة ويشمون عبيرها ، لأنهم يشاهدون العمل ، فيصبحون فيما بعد فناني القرية وحرفييها : قاطعي الأخشاب وصانعي الأبواب والطاقات والأعمدة والضِّباب والصناديق والصحاف والأقداح .. إلخ . وهم يمثلون الجيل التالي من الحرفة الشعبية ، ومن يكن من نصيبه الانخراط في الحرفة ، يعمل صبيًّا لسنوات ، ثم تؤهله كفاءته إلى الترقي لكي يكون «مساعدًا» ثم «معلمًا» في النهاية . وفي القرن التاسع عشر ، كان يقام بهذه المناسبة احتفال مهيب يحضره أقطاب الحرفة وشيوخها ، حيث يتم الترخيص له بمزاولة فنونها ، وكان ذلك في ظل نظام النقابات (الطوائف الحرفية) المعروف في الدول الإسلامية .

وتتوافر شروط التربية السليمة - عادة - للجيل الناشيء داخل «ورشة الأسرة» أو القرية أو الحي ، فيتلقى الصبي أصول الحرفة بأسلوب قدير في التعليم ، يقوم على الملاحظة والممارسة . وتكون «القدوة» هنا هي الجامعة المانعة ، فمن خلالها يتعلم الصبي من معلمه الأصول التقنية ، وأساليب استخدام الأدوات ، والتعبيرات الزخرفية بدلالاتها ، ويتعلم من خلال هذا قيمًا محددة ترتبط بالأشياء ووظائفها ، وهو في هذا يكتسب تدريجيًّا ثقافة ذات إطار خاص ، فيتعلم الميتافيزيقيات - من علوم ما وراء المادة - ويتعلم الحساب والهندسة والمعاملات الاجتماعية ، كما يستوعب عن ظهر قلب قاموس مصطلحات حرفته الشعبية التي يندرج فيها .

وعنصر الإلهام الذي يولد المهارات ويرتفع بالكفاءات ، يتعذر نقله هنا بوساطة التلقين ، إذ ينبغي أن تسهم التجربة في بث بذوره وإنمائه ، وتعد مشاركة المعلم والتلميذ في المشكلات المختلفة والخبرات المتباينة إسهامًا حقيقيًّا في سبيل إثراء شخصية الصبي وتشكيلها . ولهذا كانت الورشة هي المدرسة الحقيقية للتعليم المرتبط بالحياة ، وبلا شك كانت هذه الورشة أقوى أثرًا واتصالاً بالحياة من الكثير من مدارس اليوم .

والمهارة الحرفية التي يتميز بها الفنان الشعبي ، لم توجد لمجرد تحقيق أهداف استنساخية تتسم أكثر ما تتسم بالآلية والمضاهاة ،



بل إن المهارة في الفنون والحرف الشعبية تعد وسيلة للإبداع ، وهي في الوقت ذاته وثيقة الصلة بشكل ووظيفة الشيء المنتج الذي يجتمع فيه المصمم والمنفذ في شخص واحد ، وبالرغم من انتقال المهارة الحرفية من جيل إلى جيل ، فلم يدع أحد توريثها كما تورث العقارات[١٥] ، بل كانت تكتسب بتوافر البيئة التربوية الصحيحة . وقد تفهم المهارة على أنها أحد ضروب الحذق في استخدام اليدين ، الأمر الذي يجعلنا ندنو من مفهوم العمل اليدوي . فالمهارة في مجال الفن الشعبي والحرفي بعيدة كل البعد عن ذلك . فهي ترتبط بتثقيف الذهن وتهذيب العقل ، وهي تدل على عملية متكاملة قوامها العواطف والذهن والبدن معًا ، وما ينشأ عن ذلك من إيقاع يهيئه التنسيق بين هذه المجالات جميعًا . ولأن المهارة التي وفرها للفنان الشعبي جهازه العضلي لم تكن بقادرة وحدها على مواجهة احتياجاته ، فقد شرع الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض في إنجاز أدوات تعينه وتكون امتدادًا له .

المادة الخام :

كان في الجزيرة العربية ـ ولا يزال ـ بعض الأشجار الخشبية بخاصة في المناطق الجبلية نمت وعرفت بـ «**شجر الجبال**»[١٦] ، منها خشب «**السراة**» وقد استعملت أخشاب هذه الأشجار في البناء خلال التاريخ ، كما استعملت في الأثاث وأدوات المائدة . وقد دأب الناس قديمًا على قطع هذه الأشجار لاستخدام خشبها ـ دون محاولة زراعة غيرها ـ مما قضى على الكثير منها ، وقل الخشب نتيجة لذلك . وعلى أي حال ، فقد كانت الأخشاب المحلية تسد احتياج إنسان الجزيرة العربية ومنها : **خشب الأثل** ، وهو من الأخشاب التي استخدمت قديمًا في البناء وأدوات المائدة والجفان الكبيرة . ويؤخذ هذا الخشب من شجر **الأثل** وهو شجر كثير الشبه **بالطرفاء** ، إلا أنه أعظم منه وأكرم وأجود عودًا وقد قيل إنه طوال في السماء ، مستطيل الخشب ، خشبه جيد ، يُحمل من القرى فتبنى عليه بيوت المدر[١٧] . وجدير بالذكر أن هذا الخشب اتخذ منه منبر الرسول ﷺ ، فقيل إنه كان من أثل الغابة ، والغابة مكان ذو شجر كثيف يقع على مقربة تسعة أميال من المدينة المنورة ، ولسمو الأثلة واستوائها وحسن اعتدالها ، شبّه الشعراء المرأة إذا تم قوامها واستوى خلقها بها .

وبجانب خشب **الأثل** ، كان يستخدم **الشيزى** ، الذي كانت تصنع منه الجفان العظام ، وليس بمستبعد أنه استخدم في البناء . وهو خشب يميل لونه إلى السواد ، وقد جاء ذكر هذا الخشب في شعر أحد الشعراء[١٨] في عصر رسول الله ﷺ حين قال :

إلى ردح من الشِّيزَى عليها
لُباب البُرّ يُلْبَك بالشهاد

ومن الأخشاب المحلية التي استخدمت منذ عهد طويل ، خاصة في صناعة الأقداح الخشبية ، خشب يقال له «**النُّضار**» ، وكان معروفًا في الحجاز في عهد رسول الله ﷺ حيث كان يجلب من غور الحجاز ، وهو خشب غليظ ينبت شجره أيضًا في جنوبي الجزيرة العربية والمناطق الجبلية الأخرى . وقد اختص هذا الخشب بصنع أنواع رقيقة من الأقداح الخشبية منه ، وذلك بسبب الاهتداء إلى خواص هذا الخشب الأكثر ملاءمة للحرفة من غيره من الأخشاب . أما عن تسميته **بالنُّضار**[١٩] ، فيرجع ذلك إلى العادة القديمة ، حيث كان يدفن مدة حتى يَنْضُر . ثم يقوم النجار بحفره وتشكيله فيكون أكثر قدرة على الترقيق . وخشب النضار وخشب الشيزى غير معروفين ولا يستخدمان في الوقت الحالي ، على العكس من خشب الأثل الذي يكثر استخدامه . ومن الأخشاب المحلية المستخدمة بجانب خشب الأثل ، خشب يقال له **الأبراء** ، يوجد في أماكن كثيرة من العربية السعودية ، وقد شاهدته في قطاع القنفذة وحولها ، وفي أماكن أخرى مثل (الجوف وقَنُونا وبِيَهْ) . ومن مميزات هذا الخشب أن المشغولات المصنوعة منه تكون خفيفة الوزن ، وأكثر تحملاً ، وضد الكسر ، **ومما يذكر أن شجر الأبراء هو شجر الجميز** . وآخر الأخشاب الشائعة الاستخدام في المشغولات الخشبية المحلية هو خشب **الغَرَب** ، وينشأ شجره في جبال السروات من سراة عبيدة إلى الطائف وفي أماكن أخرى ، ومن مميزات هذا الخشب أنه يتحمل الرطوبة والمطر كما يتحمل حرارة الشمس ، ولون هذا الخشب جميل إلا أنه سهل الكسر نسبيًا .

هذه هي الأخشاب التي استخدمت قديمًا في البناء وفي أغراض أخرى بالجزيرة العربية ، ولا يزال بعضها يستخدم كما أوضحنا ، إلا أن الخشب الأكثر استخدامًا في البيوت الحجرية في الوقت الراهن هو خشب شجر **السدر** «شجر **النبق**» ، وقد ورد ذكر شجرة السدر في القرآن الكريم . ولحماية الخشب من الحشرات «**الناقب**» ، يدهن عادة بالقطران الذي يعمل على حفظ الخشب ، فيبقى بحالة جيدة فترة طويلة قد تستمر لعدة أجيال .

وكلمة (الخشب) في عربيتنا وردت في كتابات المسند بلفظة (عضم) ، (عض) ، ويراد بها الخشب . وقد وجدت الكلمة في الوثائق الخاصة بالبناء ، إذ كان من عادة أرباب الدور والأبنية أن يذكروا المواد التي استخدموها في البناء ، كما وردت كلمة (عضم) في كتب اللغة بمعنى الخشبة ذات الأصابع يذرى بها الطعام .

موقف الفنان الشعبي من الخامة :

والخشب يتألف من مجموعة من الألياف تسير في اتجاه نمو الشجرة . ونظرًا لطبيعة بنائيته ، فإن شقه في اتجاه النمو يكون أكثر سهولة ، كما أن الخشب يتميز بتجزيعات جميلة ، وبه ما يعرف بـ «العُقَد»(٢٠) ، وهي أصول التفريعات الثانوية التي تنمو من الساق الرئيسة للشجرة ، وهي قد تكون عيبًا يجب تجنبه ، كما أنها في بعض الحالات ربما استغلت كمصدر شكلي يُسْبِغ قيمة خاصة على السطح . وخلاصة القول أن الفنان الشعبي يراعي كل هذه الخصائص وغيرها عند معالجة هذه الخامة(٢١) . ونادرًا ما نرى نجارًا شعبيًا أصيلاً حاول السير في غير اتجاه الخامة ، بل شاهدنا على الدوام احترامًا وتفهمًا من جانبه للخامة ، والعمل بالقوانين التي تفرضها طبيعتها ، وهي قوانين تماسك الخامة ذاتها . وهو يعلم أنه يملك بعض الحرية في ذلك ، ولكنه يقف تمامًا على النقطة التي لا يمكن السير بعدها قيد أنملة . فحُب الصانع لخامته يؤدي إلى أن تبوح له بكل أسرارها ، وتُفصح عن مكنوناتها وطاقاتها . ويقوده هذا النهج إلى الاتجاه السليم من الخامة . ولا يتأتى هذا إلا بالتواضع والحساسية .

ومن خلال فهم الفنان الشعبي ووعيه العميق بمادة الخشب ـ ذلك الفهم الذي تعلمه من معلميه ، وخبره بنفسه من خلال التجربة ـ تولدت عنده مهارات طليقة ترتبط بقوام الخشب وتماسكه ونسيجه وتجزيعاته الطبيعية ، وتولدت عن ذلك تعبيرات زخرفية متنوعة ، انتقاها أو أعاد صياغتها ، ففي هذا الجو المشحون بالعاطفة بين الفنان الشعبي والخامة ، تفرض الأفكار الشكلية دائمًا حضورها في جسم الخامة . فإذا ما استبدلت الخامة بأخرى ، فإن الأشكال تلبس ثوب الخامة الجديدة . وبالرغم من أن الأشكال قد يبدو أنها تتكرر كوحدات أساسية للتصميم ، فلا يمكن أن نتصور تطبيقها على المعدن بنفس الأسلوب الذي تطبق به على الخشب أو أليـاف الحصير ، فإن الشكل تعاد صياغته ليأخذ السياق الملائم ، ويكون له في كل مرة حضور متميز تبوح به الخامة على الدوام .

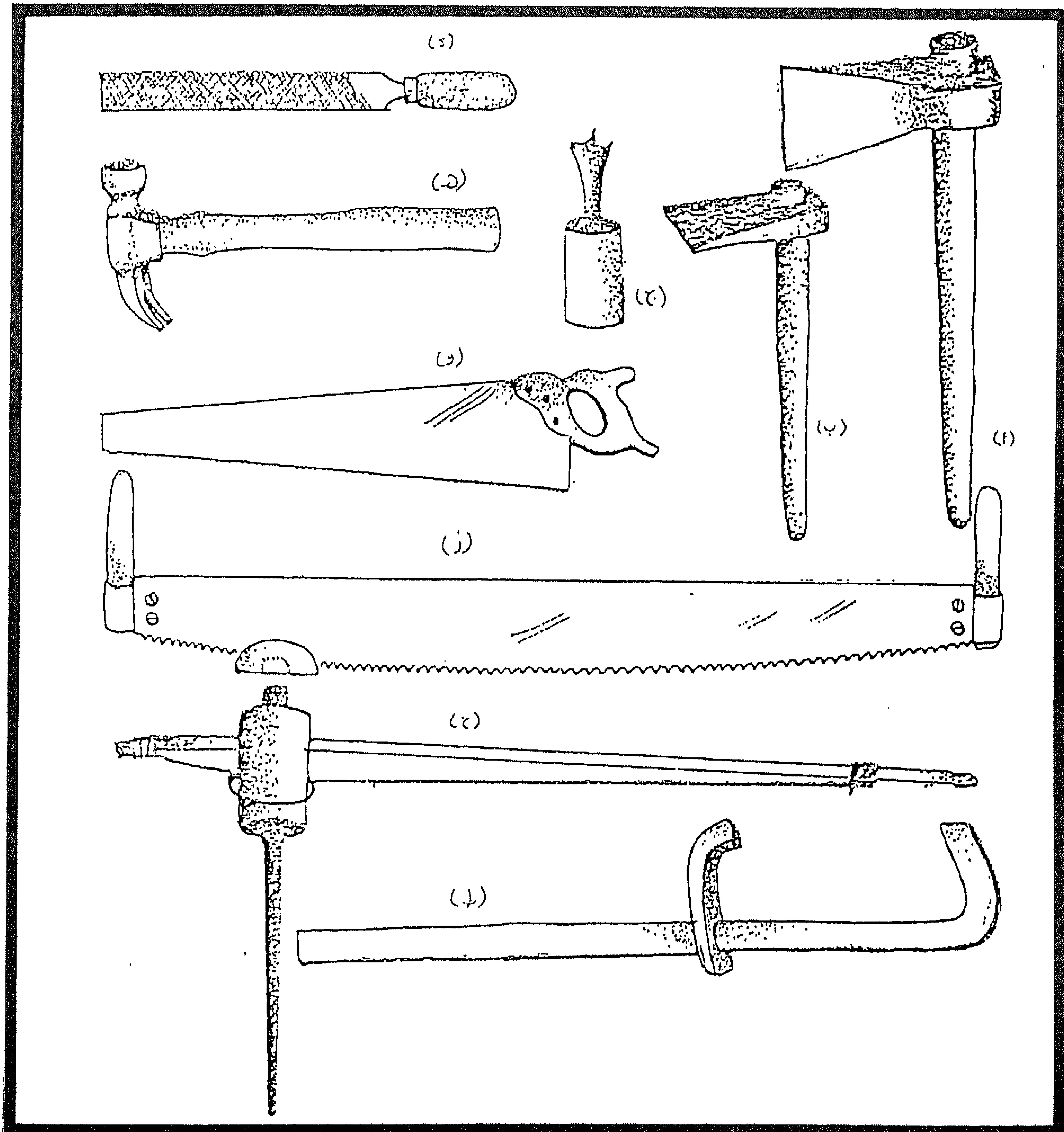


(١) باب خشبي لبيت حجري يتألف من ضلفة واحدة «صَرْف» ، والباب يتكون من «جبافة وعَتَبه وعابرين» . غطت النقوش الزخرفية كل المساحات الظاهرة . وقد نجح الفنان الشعبي في إحداث التوافق والانسجام بين العديد من الوحدات الزخرفية . والباب يحمل توقيع الفنان الشعبي «غرسان بن أحمد» . وللباب حلقة معدنية (مقبض) مثبتة على قاعدة مستديرة يقال لها «كَوْكَب» ، وله «ضَبَّة» من الداخل ، وتظهر فتحة «مفتاح الضبة» من الخارج أسفل الكوكب .

الأدوات والتقنيات :

وكانت الأدوات والتقنيات على الدوام ، المعين على تحقيق الأفكار الفنية ، وأدوات الفنان الشعبي تؤول إليه دائمًا مع ما يرثه عن أجداده ، وكثيرًا ما نرى بعض هؤلاء الفنانين الشعبيين يعمد إلى ابتداع أدوات خاصة ، مطورًا بذلك الأدوات التقليدية . ومنذ أمد بعيد ، كان النجار في الجزيرة العربية يستعين بجملة أدوات في صنعته ، بعضها من صنع الحداد ـ لأنها من الحديد ـ مثل **القدوم أو الفأس** على اختلاف أنواعهما ، **والمنشار والمحفار والمنقار والمسحل والمثقب** وغير ذلك من أدوات تستعمل في قطع الأخشاب وتنظيفها وصقلها وهندستها لتهيئتها للعمل . ونجد في كتب اللغة(٢٢)

من أهم ادوات النجار الشعبي «القدوم» و «المنجار» و «المنقاس» و «المبرد» و «الميقعة» أي الشاكوش ، و «المنشار أبو يد» و «المنسار ابو راسين» ، و «المثقاب ابو صفدة» و «القمطة» .



أسماء كثيرة تعنى بهذا الموضوع ، ومن الأدوات التي كان يستعين بها النجارون في قياس تربيع الخشب «**الكُوس**» وهي خشبة مثلثة . ويستعمل النجار أنواعًا من المناشير في قطع الأخشاب والأشجار . أمـا «**المنقار**» فهو حديدة كالفأس ينقر بها الخشب - ولا سيما في نقشـه وحفـره - و «**المِحْفـار**» أيضًا حديدة كانت تستعمل في حفر الخشب لأغـراض متعـددة ، مثـل نقشه أو تطبيق زخارف كتابية عليه . وأما «**المِسْحل**» فهو المِنْحت ، وهي أداة ينحت بها الخشب[٢٣] .

ونجد في الكتاب المقدس أسماء أدوات عديدة استعملها النجار في عمله منها ما استعمل لقطع الخشب وتهيئته للشكل المطلوب ، ومنها ما استعمل لنشره أو ثقبه[٢٤] . كما جاء في «القرآن الكريم» ذكر أنواع الخشب التي تستعمل في صنع السفن ، و «**الدُّسُر**» وهي المسامير . والكثير من آلات النجارة المذكورة في التوراة والإنجيل ، كانت معروفة وشائعة الاستعمال في الجزيرة العربية قبل الإسلام . وجدير بالذكر أن اللحيانيين استعملوا لفظة «**حفر**» بالمعنى المفهوم من اللفظة في عربيتنا ، فكان استعمالها لكل أنواع الحفر من حفر الأسس والآبار والعيون ، إلى الحفر على الأحجار والأخشاب لغرض الزخرفة ، إلى غير ذلك[٢٥] .

وتكـاد تتطابق الأدوات المستخدمة في الوقت الراهن مع أدوات الماضي السحيق ، ويتضح لنا ذلك من إلقاء نظرة على أدوات نجار شعبي ، والتي تكاد تنحصر في **القدوم والمنجار والمنقاش والمثقاب والمسحل** «المبرد» **والميقعة** «الشاكوش» **والمناشير** - ومنها ما يعرف **بأبي راسين** إلخ (انظر أدوات النجار الشعبي) .

وتـدل البقـايـا التي كتب لهـا البقـاء من الأدوات والمشغولات الخشبية على امتياز هذه المشغولات بأساليب تقنية متنوعة ، تتعدل وتتكيف تبعًا للغرض المراد من الشيء المصنوع ، فعند عمل الأبواب والصنـاديق الكبـيرة كان لا بد من استخدام ألواح تصف بجوار بعضها بعضًا . ويتم تجميع وتثبيت هذه الألواح بوساطة «الدُّسُر» التي أشرنا إليها منذ قليل . أما عندما يكون الهدف هو عمل عامود «**مـِرْزَح**» ، فإن الأمـر يختلف ، لأن أسلوب العمل الملائم هنا هو النحت أو الحفـر في كتلة مستـطيلة مُصمتة من الخشب ، تُختار بحرص شديد لكي تتواءم مع المهمة التي ستقوم بأعبائها .

والعلاقة بين الفنان الشعبي وما يقوم به من زخارف وتقنيات هي علاقة موصولة على الدوام بخبرات أجداده . وهي علاقة ذاتية حيث تنبع من التجربة الشخصية ، وحين يعاني الفنان من الملل في تطبيق نمط خاص ، يقوده حسه إلى القيام بتعديلات نمطية في التصميمات المتوارثة ، ومن هنا كانت هناك دائمًا فرصة للإضافة من جيل لجيل ، تلك الإضافة التي تصل في كثير من الأحيان إلى مستوى الإبداع . ونختم هذا الجزء الخاص بالعمليات التقنية ، بما نجده في التراث العربي من مصطلحات متداولة[٢٦] تطلق على الفضلات المتخلفة عن العـمـليـات التـقنيـة وذلك أثنـاء العمـل في الخشب ، من هذه المصـطلحـات . «**البُـرَاية**» وهي ما يسقط من العود عند البري . و «**الخراطة**» وهي ما يسقط من الخشب عند الخرط . و «**النُّشارة**» ، وهي ما يسقط من الخشب عند النشر . و «**النُّحاتة**» وهي ما يسقط منه عند النحت .

الزخارف على المشغولات الخشبية :

ننتقل الآن للحديث عن الزخارف المطبقة على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية ، وننوه في البداية إلى أننا قد لاحظنا وجود عنـاصر أخـرى لم نوردهـا هنا بسبب ما نراه فيها من بعدها عن الأصـالة ، مما يجعلنا لا نطمئن إليها ، فقد لاحظنا أن القليل من الصنـاع يدخل أحيانًا بعض العناصر الزخرفية التي شاهدها على بعض المشغـولات الوافـدة ، وغـالبًـا ما تكون مثل هذه المحاولات مرفوضة من قبل كبار الحرفيين ، ومن المجتمع الذي ألِف العناصر الزخرفية التقليدية . ومن السهل على الباحث المتفحص ملاحظة هذه العناصر الدخيلة إذا كان متفهمًا للأجرومية الزخرفية الشعبية في الجزيرة العربية بشكل عام . وفي السطور التالية سنتناول موضوع الزخـرفة من حيث أنواع الحليات المطبقة ، ثم من حيث الأساليب الفنية المتبعة في التنفيذ ، ليتبين لنا مدى التنوع والثراء في كلا المجالين .

أنواع الزخارف :

وأنواع الوحدات الزخرفية الأكثر أصالة والأقوى ارتباطًا بمجال البحث يمكن تقسيمهـا إلى ثلاثـة أنـواع أساسية : (انظر بعض الزخارف المختارة) .

أ) **الموتيفات الزخرفية** :

تعرف كلمة «موتيف Motif » بشكل عام بأنها الجزيء المتكرر





والمستمر ، الحامل لمعنىً أو قيمة ثقافية ، والذي يدخل في تكوين الشكل أو المحتوى لمختلف أنواع «الإنتاج الثقافي»[٢٧] وقد عرف «**كرسنتس**» الموتيف بأنه عنصر ثقافي في حالة حمل ، واعتبر «**طومسون**» الموتيف الوسيلة الوحيدة التي تصلح للتطبيق على المأثورات الشعبية على نطاق عالمي .

وقضية الزخرفة الشعبية تبدأ بـ «الموتيف الزخرفي» ، وقد استخدم هذا الموتيف كوحدة زخرفية قائمة بذاتها ، أي كتعبير زخرفي مُفْرَد . كما استخدم في صياغة تعتمد على التكرار في شكل شرائط زخرفية أو مساحات . والموتيف الواحد نراه مرة داخل دائرة ، ونراه أخرى داخل مربع . والفنان الشعبي يملك قراره كاملاً عندما يكون بصدد استخدام موتيف زخرفي في إطار ما ، فهو ينظر إلى وظيفة هذا العنصر بالنسبة للتصميم ، ومن ثم يقرر الحيِّز الذي يلائمه . ومثال ذلك ما نجده من وحدات زخرفية داخل دوائر في منتصف قواعد الأواني الخشبية ، التي ترتبط كثيرًا من حيث زخارفها بالأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية ، حيث نرى نفس هذه الوحدات تأخذ شكل المربع عند تطبيقها على النوافذ أو الأعمدة . ومن هذه الوحدات الزخرفية : الزهرة الرباعية أو السداسية ، أو شكل الصليب ، وأشكال المعينات والمربعات المتداخلة ، وأشكال الأهلّة .. إلخ .

ونصادف بعض المسميات لمثل هذه الوحدات الزخرفية عند القليل من القائمين على الحرفة الشعبية ، بينما نرى بعضهم يطبقها دون معرفة مسمياتها ، وكان منهم من يتذكر الأسماء التي كان يطلقها والده أو معلمه ، من هذه الأسماء الدائرة الصغيرة ويقال لها «**عَيْن**» ، و «**كَوْكَبة**» إذا كانت في الوسط ، والمعين الهندسي يطلق عليه : «**المربع المستطيل**» ، ومنه «**المربع أبو خط**» إذا كان محيطه مؤلفًا من خط واحد ، و «**المربع أبو خطين**» عندما يكون محيطه مؤلفًا من خطين متجاورين . وعندما يعمد الفنان الشعبي إلى حذف أجزاء كاملة من الأرضية لكي يجعل الشكل بارزًا ، فإن هذا الأسلوب في العمل يقال له «**قَطَايف**» ، وهناك «**قطايف بدون نقش**» ، و «**قطايف بنقش**» بحسب الخطوط التي قد تطبق على السطح . وعملية النقش على سطح الخشب بالمنقاش يقال لها «**خَبْطَة**» **أو** «**نَقْشَة**» ، وغالبًا ما يكون هذا التعبير مرتبطًا بالخطوط المتجاورة داخل الوحدة الزخرفية . فإذا كانت الخطوط عمودية قيل لها «**خبطة عدْلة**» ، وإذا كانت الخطوط مائلة قيل لها «**خبطه مايْلة**» .

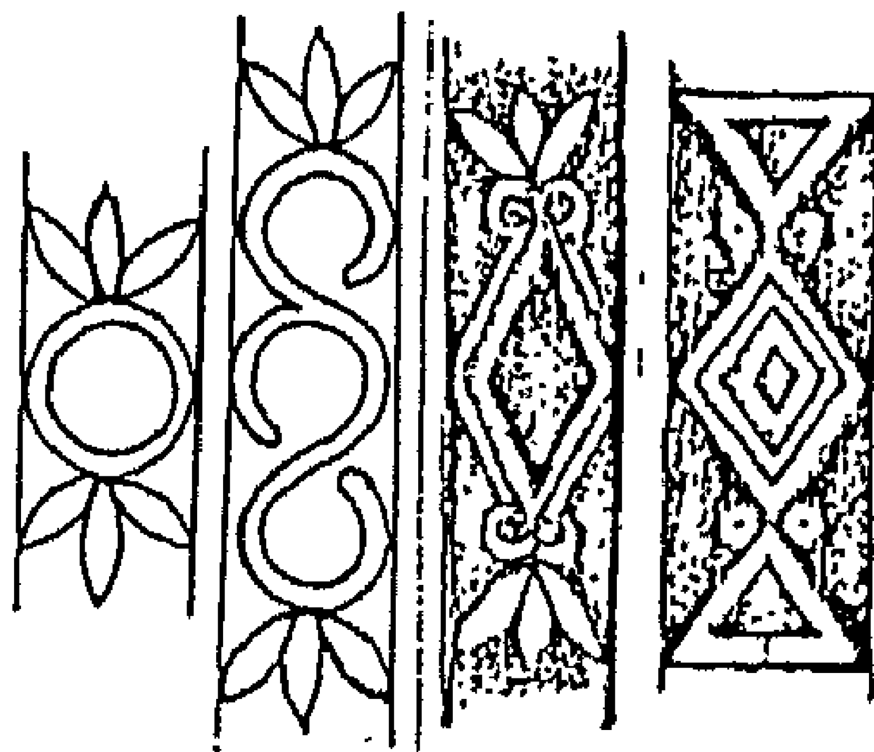
ب) الشرائط الزخرفية

النوع الثاني من الزخارف المطبقة على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية : ما يعرف بالشرائط الزخرفية ـ التي غالبًا ما تكون بسيطة التركيب ـ تعتمد على الخطوط المتوازية بين خطين ، والزوايا المتوالية ، وأشكال المثلثات المتداخلة والمتجاورة ، أو المثلثات التي بداخلها مثلثات أصغر ، والأشكال المتداخلة على هيئة حرف «S» ، وأنصاف الدوائر ، والأقواس ، وأشكال الأهلّة ، والمعينات المتوالية ، والدوائر المتداخلة أو المتجاورة التي تحصر بينها أشكال زهرية .. إلخ . وقد تنشأ الشرائط ـ كما أشرنا ـ من تجاور «الموتيفات» الزخرفية التي قد تصطف في شرائط ، وربما في مساحات تشبه الحشوات . والموتيف الزخرفي بحالته المفردة يختلف كثيرًا عن الموتيف عندما يصطف في شرائط أو مساحات ، فإن المعطيات الشكلية الجديدة هي معطيات دائمة التجدد والتناغم ، بسبب ما ينشأ من علاقات شكلية نتيجة إحداث تقاطعات أو تقابلات الخطوط والأقواس ، وما يتولد عن ذلك من أشكال بينية جديدة تلعب دورًا أساسيًّا في صياغة الشكل العام .

وقد جرت العادة القديمة على تسمية الموتيفات والشرائط الزخرفية بمسميات خاصة ، بالرغم من أن الجيل الراهن من الحرفيين يملك القليل منها . من هذه المسميات على سبيل المثال : الشريط الزخرفي المؤلف من مثلثات داخلها مثلثات أصغر أو خطوط متوازية ، ويدعى «**نقش مَثْلُوت داخله نقش**» . أما إذا كان الشريط الزخرفي مؤلفًا من خطوط غير منتظمة الاتجاه أو العدد ، فيقال له «**نقش مُدَمْلَجْ**» . والشريط المؤلف من خط مزدوج مفرد يدعى «**حَبْل**» . أما الخط المُمَوَّج المزدوج فقد يدعى «**حَبْلين**» أو يقال له «**مَبْرُوم**» ، حيث تتنوع المسميات بتعدد المراكز الحرفية .

ج) الزخرفة برؤوس المسامير :

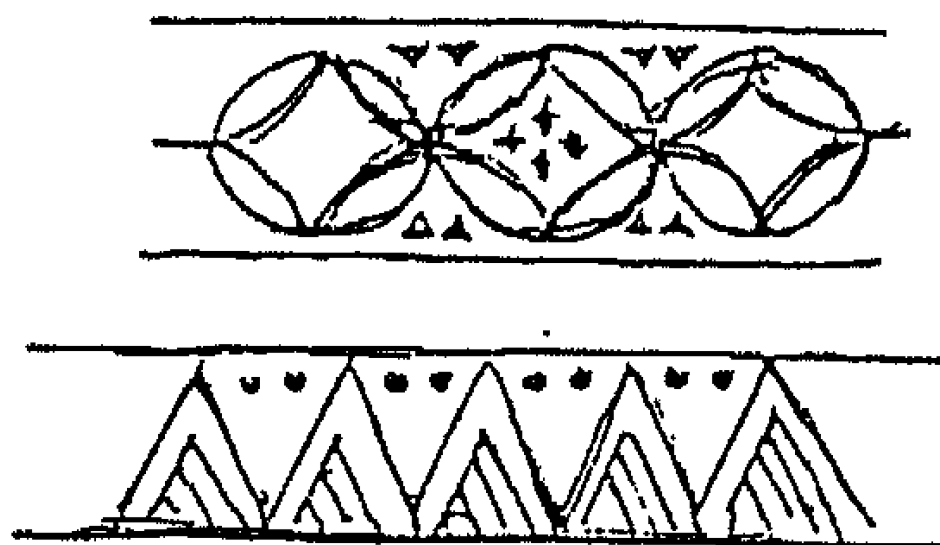
والنوع الثالث من الزخرفة على المشغولات الخشبية المكملة للبيوت الحجرية التقليدية ، يختلف من حيث طبيعته عن النوعين السابقين . حيث يعتمد هذا النوع على إضافة مسامير حديدية كبيرة ذات رؤوس مُحَدَّبة ، ويُعرف النوع النحاسي الصغير منها باسم «**مسمار بنجم**» ، والنِّجم هو الرأس المحدَّب للمسمار ، وهذا هو السبب في أن بعض أهل الحرفة يطلق على هذه الزخرفة «**التنجيم**» . ويوجد عدة أنواع من هذه المسامير الحديدي منها يختص بالأبواب .

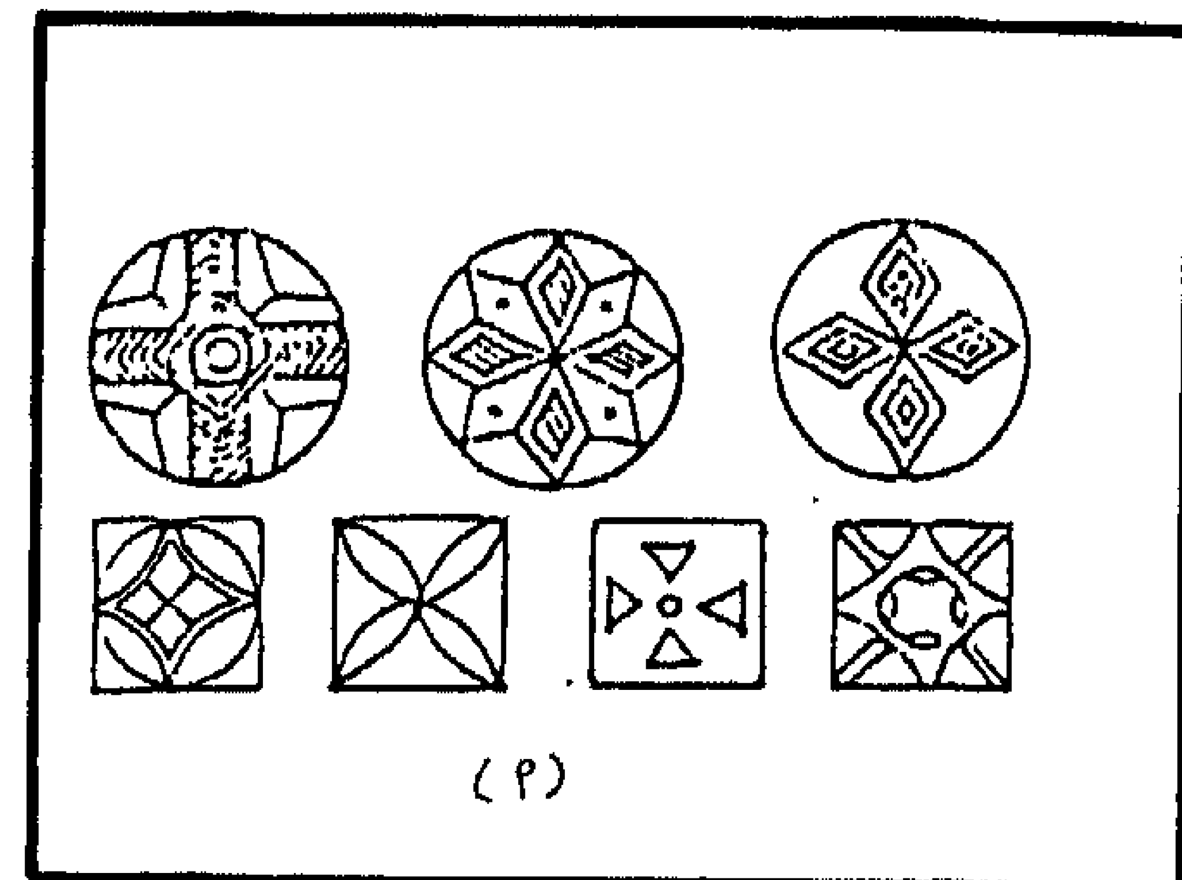


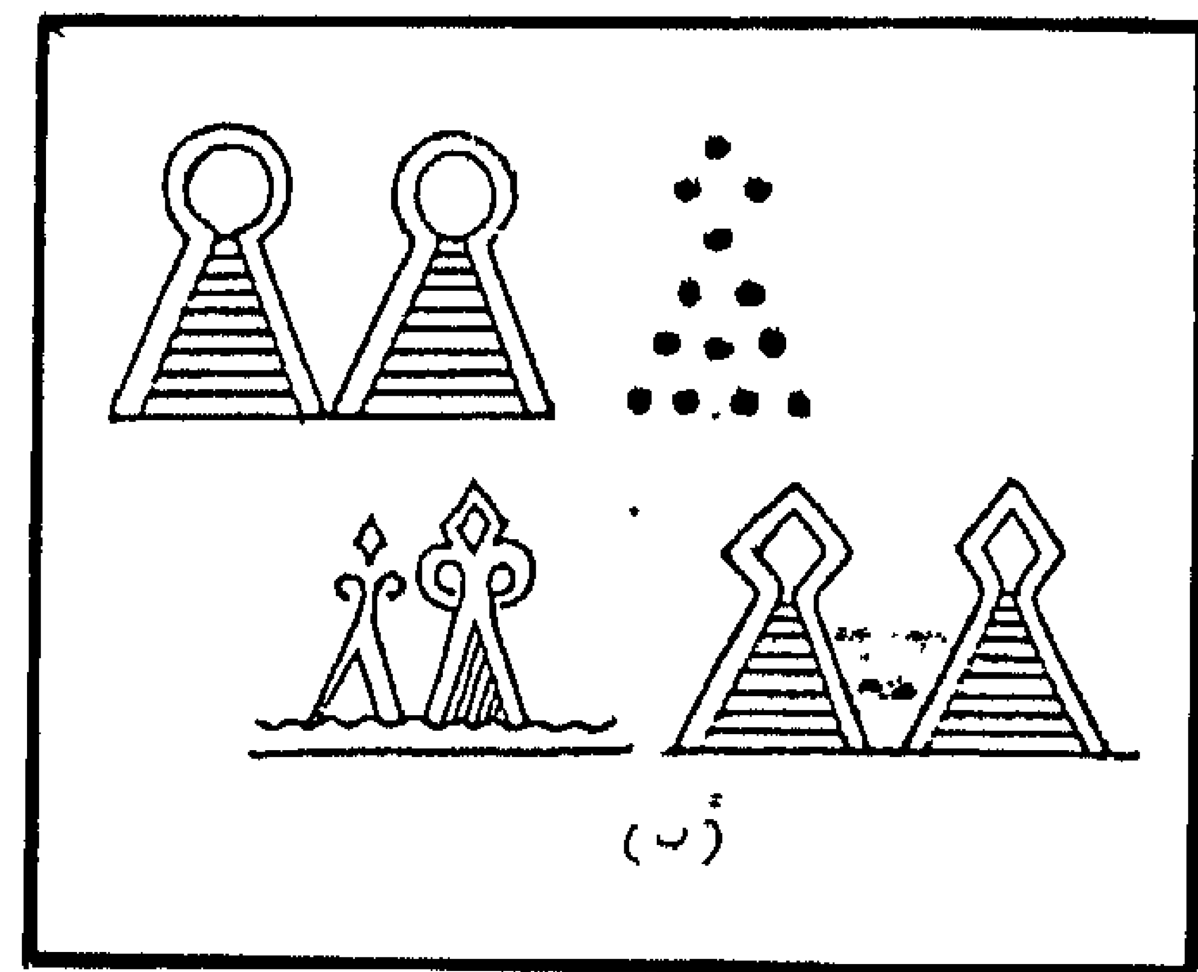


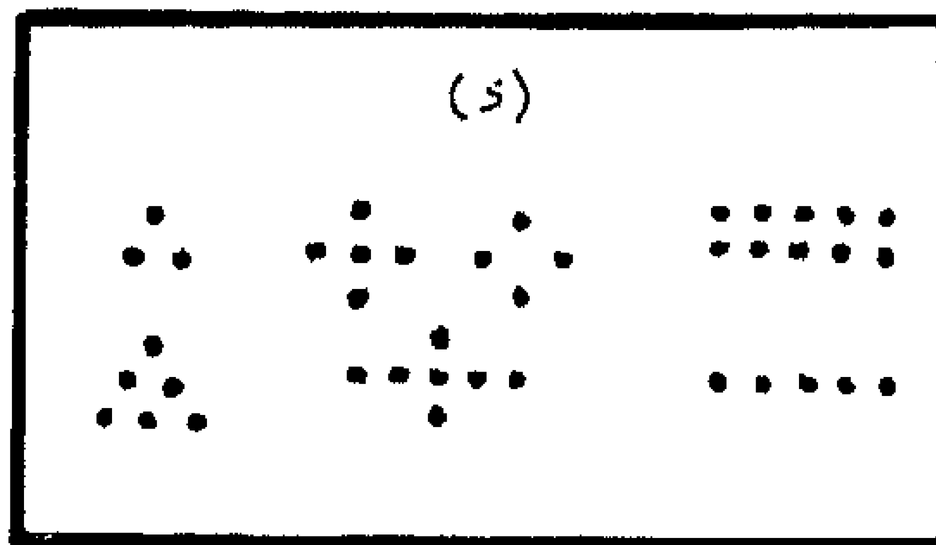


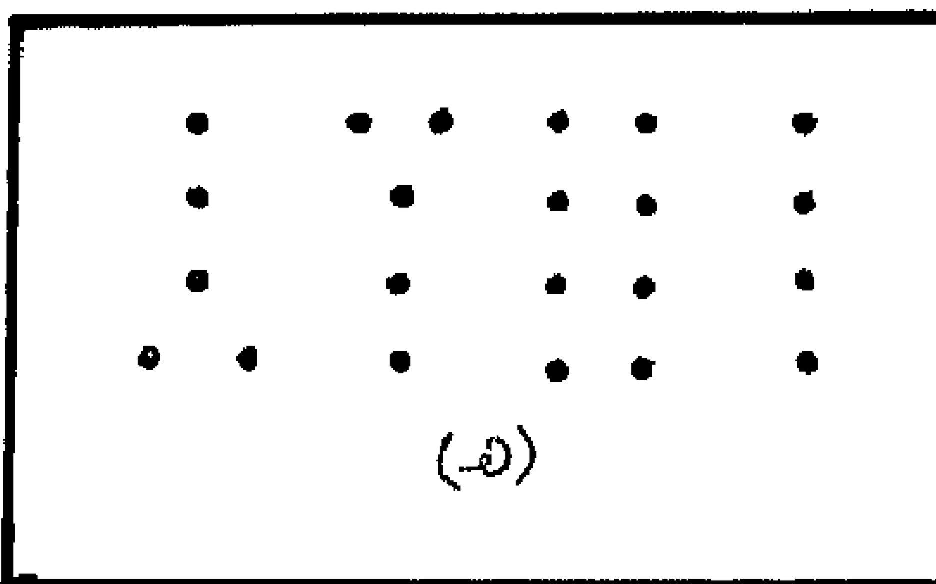












بعض أنواع الزخارف على المشغولات الخشبية المرتبطة بالبيوت الحجرية ، وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة : الموتيفات الزخرفية في هيئة «المندالا» أو داخل مربعات ، ثم أشكال العرائس المشتقة من المثلثات . يلي ذلك **الشرائط الزخرفية** التي تتالف من دوائر متداخلة ، وأشكال الأهلة ، والمثلثات المتوالية ، والمعينات الهندسية . ثم نرى مجموعة من **أشكال النقاط المتراصة** في هيئة دوائر صغيرة أو رؤوس مسامير ، وأخيرًا مجموعة من النقاط المتراصة المرتبطة بعلم الرمل .

وهي تثبت تبعًا لنسق خاص ، فلا يظهر منها سوى رؤوسها ، كما أنها ـ في تصفيفها ـ إنما تعمل على تثبيت الألواح الطولية في واجهة الباب على عوارض في خلفيته ، فتظهر رؤوس المسامير من الواجهة وكـأنها نقـاط كبيرة مصفوفة . والنوع النحاسي من المسامير وهو الأصغر نسبيًا ، يستخدم في زخرفة المشغولات الدقيقة داخل الدار مثـل واجهـاتٍ بعض دواليب الحائط وضُلَفها ، وحوافّ الصحاف الخشبيـة والمبـاخـر ، كما تستخدم في زخرفة الصناديق الخشبية الأقـدم عهـدًا ، والتي كانت أهم شيء في جهاز العروس حتى وقت قريب . وهناك نوع صغير جدًا يستخدم في تزيين الأجزاء الخشبية من البنـادق ، وقد يضاف إليها بعض القطع المعدنية ، «كحليات» مكملة للزخرفة .

وتـرتبط هذه الزخرفة ببعض المصطلحات تبعًا لأسلوب تصفيف رؤوس المسامير . فإذا كان الشكل الزخرفي يتألف من أربعة رؤوس مسامير في هيئة مثلث يقال له «**مَثْلُوث**» . وإذا كانت رؤوس المسامير على خط واحد فإن الشكل الزخرفي يدعى «**صَرَعْ**» . وليست هناك أسماء للكثير من المصفوفات عند بعض الفنانين الشعبيين من الجيل الراهن في حدود زياراتي الميدانية للمراكز الحرفية . وجدير بالذكر أن زخرفة التنجيم ، قد تتم شكلاً بدون استخدام المسامير ، فتراها كثيرًا في هيئة نقاط ملونة متراصة ، وقد نراها مُنفَّذة بأسلوب الحرق الذي يتم بأداة ساخنة مدببة الطرف على النحو الذي سنوضحه .

الأساليب التقنية للزخرفة :

والزخارف المُطَبَّقة على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية تنجز بعدة أساليب أساسية على النحو التالي :

أ) أسلوب الحفر

أسلوب الحفر في الخشب Engraving هو الشكل السائد في معظم الأجزاء الخشبية المزخرفة ، وتتنوع تقنيات الزخرفة بهذه الطريقة بين عدة أساليب فرعية منها ما يعرف بالحفر العميق Deep cut والحفر المائل Slant cut والحفر النافر Relief ويُعبّر عن النوع الأخير بالتركية بلفظة «**أويما**» ، ولا تزال هذه الكلمة مستعملة عند الكثير من النجارين في البلدان العربية في الوقت الراهن .

ب) أسلوب الحفر مع التلوين :

وهو نفس الأسلوب السابق مضافًا إليه عملية طلاء الزخارف بالطلاءات الملونة ، وتستخدم هذه الطريقة بندرة .

ج) أسلوب التفريغ أو التخريم :

وهذا الأسلوب في الزخرفة يعتمد على إيجاد فراغات أو فتحات ، وأسلوب التخريم Open - work أو Piercing نراه بشكل واضح في بعض الضلف الخشبية والأبواب ، إلا أننا نراه أيضًا في تلك العمائر التقليدية التي ترتبط «**بالرّوشان**» ، وهو تطوير لطراز عربي إسلامي من المشربيات التي كانت قائمة على خرط الخشب .

د) أسلوب الزخرفة بالدهانات :

يعتمد هذا الأسلوب في الزخرفة على التلوين فقط دون إحداث أية خدوش في سطح الخشب ، والألوان المستخدمة عادة هي الأزرق والأخضر والأحمر والأصفر والبني .

هـ) أسلوب الحرق :

وهذا الأسلوب ـ بالرغم من ندرته على الأجزاء المكملة للبيوت الحجرية ، حيث وجد على القليل من الأبواب الصغيرة[٢٨] ـ إلا أنه أسلوب شائع على أدوات الحياة اليومية كالصناديق والأوعية الخشبية الصغيرة المستخدمة في حفظ العطر . وتُطَبّق الزخرفة بهذا الأسلوب على الخشب بوساطة أداة معدنية ذات طرف مدبب يعمد إلى تسخينها على النار .

سيرة الرموز الشعبية

نصل حديثنا عن الزخرفة على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية بمحاولة التعرض للعناصر الزخرفية باعتبارها رموزًا مترسبة متواشجة مع معتقدات أو تقاليد شعبية قديمة ، أو ارتباطها بمظاهر طبيعية أو أدوات معينة . وسنحاول التماس خيوط هذه العلاقة من خلال ذكر بعض الأمثلة . فكل رمز من رموز الفن الشعبي له خلفية طويلة من الاستمرارية ، وله ميلاده الذي يحمل دلالاته . وكثيرًا ما يكون الرمز بسيطًا في مظهره الذي آل الينا ، بينما هو في الحقيقة نتاج مسلسل طويل من التعديلات والتحويرات لأصل يختلف كثيرًا عن الرمز بصورته الراهنة . ففي بعض الحالات يكون الرمز الأقدم عهدًا قد بدأ أطواره الأولى شكلًا تمثيليًا ، ثم اختزل بتوالي عمليات النقل والتطويع ، وأخذت تختفي منه رويدًا رويدًا مظاهره التمثيلية ليرتدي ثوبًا هندسيًا مجردًا . وما من شك في أن مثل هذه الرموز لها دلالتها بالنسبة للزمان والمكان اللذين نشأت فيهما ، بالرغم من غموض تلك الدلالة لنا في الوقت الراهن ، حيث غدت أداة طيّعة في يد الفنان الشعبي ، قابلة للانشقاق والتوالد ، لتُزوِّد الفنان بعدد وفير من الوحدات الزخرفية . وفي أثناء عملية التحوير والتطوير واختفاء بعض الملامح الأولى لتحل محلها سمات مطورة ، قد تبقى أسماء تلك الوحدات مرتبطة بالرموز الجديدة ، بينما قد تسقط من الذاكرة الدلالات والمعاني القديمة المتواشجة معها . وقد تتحول الرموز الجديدة إلى مجرد زخارف صماء ، أو قد يُطلق عليها مسميات جديدة ربما تكون بعيدة كل البعد عن المسميات القديمة .

والعلاقة الموصولة بين الفنان الشعبي والرمز هي التي تهب الرمز القدرة على البقاء والاستمرار ، فالرموز القديمة قد تنتهي كأشياء لها دلالة اجتماعية ، ولكنها كثيرًا ما تبقى كعناصر فنية لها مقاييسها ومقوماتها الجمالية ، ومن هنا فإن محاولات التعديل والتطوير التي مرت بها الرموز كانت إحياءً مستمرًا لها ، وهذا من شأنه أن يُحدث نوعًا من التوافق والمعايشة المستمرة للرمز . ولما كانت الفنون الشعبية لها رموزها الخاصة المتميزة بما تحمله في طياتها من بصمات الزمن والبيئة ، فقد كان لهذه الرموز أهمية كبيرة في التعرف على تلك الفنون ، بل في التعرف على طبيعة الحياة الاجتماعية المرتبطة بها ،

مثلما كانت دراسة الحياة الاجتماعية على نفس القدر من الأهمية في التعرف على تلك الرموز .

وبعض الزخارف المطبقة على المشغولات الخشبية نجد لها صدىً في بعض النقوش والحليات الشعبية على مختلف الخامات ، فالفنان الشعبي قد يستمد منها رؤيته الفنية ، شأنه في ذلك شأن الفنان المسلم خلال الحضارة الإسلامية والذي كان يسجل على الأخشاب والعاج موضوعات فنه ، وهو يستمد الرؤية لهذه الموضوعات من مواد مختلفة مثل زخارف المخطوطات ونقوش المنسوجات وغيرها . ويمكن القول بأن مجموعة الرموز في حرفة من الحرف الشعبية قد تؤلف أجرومية خاصة بها ، ويصبح لهذه الحرفة النصيب الأوفر في الرموز ، وبالتالي تكون هي مصدر الإشعاع لباقي الحرف . ويبدو هذا جليًا عند ازدهار بعض الحرف واستمراريتها .



(٤) الجزء الأسفل من «المِزْرَح» مغطًى بالوحدات الزخرفية المتنوعة من شرائط وموتيفات . ويلاحظ استخدام أشكال العرائس التي ترتبط بمعتقدات سحرية قديمة وهي تذكرنا بحراس البيوت في أجزاء كثيرة من العالم ، وغالبًا ما تستخدم للتفاؤل بكثرة الذرية . والجزء المدفون من قاعدة المزرح (٣٠ سم تقريبًا) يرتكز على حجر كبير حتى لا يغوص المزرح في الأرض .

ارتباط الرمز بظواهر طبيعية أو أدوات وعناصر تقنية قديمة

لنتابع حديثنا بأمثلة توضح الدلالات القديمة للرموز الراهنة ، فقد كشفت البحوث في بعض الكهوف القديمة في فرنسا وأسبانيا عن نوع من الرسوم التخطيطية أطلق عليه رسوم «التكتفورم» Tectiform ، وجدت في الحنيات الحالكة الظلام ، وكانت على عدة أشكال تتألف من رسوم مضلعة ومستديرة ذات خطوط متوازية مستقيمة أو متعرجة وبها زوايا ونقط[٢٩] . وبعد دراسة هذه الرسوم وجد أن بعضها يشابه بعض الحُفَر التي يستعملها الصياد لاقتناص بعض الحيوانات ، وهي تشابه الحفر التي يستعملها الهنود في شمالي أمريكا . ومن ثم فإنه يرجح أن بعض هذه الرسوم تمثل بعض المصايد أو الأفخاخ التي كان يستعملها الإنسان القديم لصيد الحيوانات ، ومن المحتمل أن رسمها على تلك الصورة يُعد من الوسائل السحرية القديمة ، حيث يسحر بها الصياد فريسته ويدفعها للوقوع في حبائله . ويلاحظ كاتب هذه السطور ، علاقة مشابهة بين بعض الزخارف على الخشب ، والمصممة داخل دوائر ، وبين بعض الأفخاخ التي شاعت فترة طويلة في شمالي أفريقيا[٣٠] . وتدل بعض الرسوم الجدارية التي وجدت في أكثر من موقع ، على أن الإنسان عرف هذا النوع من الأفخاخ منذ فترة موغلة في القدم في الجزيرة العربية . وهذه النوعية من الزخارف كثيرة الشبه بالأفخاخ القديمة ، ترتبط بالتصميم المعروف بـ «المندالا» التي سنعرض لها بعد قليل .

ومن ناحية أخرى ، فليس بمستبعد أن يكون الأصل المبكر لبعض الرموز أو العناصر الزخرفية التي بين أيدينا ، مرجعه بعض مظاهر الطبيعة ، تلك التي اتسمت بالغموض ، وبعثت في نفس الإنسان الخوف والقلق منها مما جعله يبادر برسم صور ترمز إليها ، وزين بهذه الصور كل ما له صلة بحياته من جدران كهفه وأدوات صيده أو آلات صراعه التي يستخدمها في الدفاع عن نفسه ، وبتوالي الزمن ، نسي الإنسان أصل هذه الرموز ، وأصبحت عناصر زخرفية يرسمها «حلْيات» . ومن الملاحظ أن بعض أنماط الزخارف الهندسية يمكن أن تُفسَّر بأنها تطورات وتحويرات لعناصر تقنية قديمة ومترسبة ، فاللفق والرتق[٣١] ـ على سبيل المثال ـ اللذان كان لا بد منهما عندما كان الإنسان يصنع أوعيته وخيمته من الجلد المخيط ، نُسخا كتأثير زخرفي على المشغولات المختلفة فيما بعد ، ومن الممكن أن



ينطبق هذا الأمر على تلك الزخارف التي تمتاز بها الخيام في بوادي صحراء الجزيرة العربية ، حيث نرى نفس التأثير في الزخارف الخشبية الأحدث عهدًا ، والمكملة للبيوت الحجرية .

رموز مرتبطة بالتنجيم والسحر الشعبي

ومن الرموز المستخدمة ، بخاصة تلك التي تعتمد على مصفوفات رؤوس المسامير أو النقاط الملونة ، والتي يطلق عليها ـ أحيانًا ـ «التنجيم» ما يمكن إرجاعه إلى بعض أنواع الأحراز التي ترتبط بالسحر الشعبي والتنجيم . وبينما زال الاعتقاد بمثل هذه الأنشطة الشعبية ، فقد استطاعت رموزها المرتبطة بها البقاء بعدما ارتدت ثوبًا زخرفيًا . ويستخدمها الفنانون الشعبيون كموروث شعبي دون أن يفطنوا إلى مدلولاتها القديمة . ويدعم هذه الفرضية ما نراه من أن هذه المصفوفات ـ القائمة على نقاط متراصة ـ تكاد تتكرر بنفس الصورة في مجالات متنوعة من الأنشطة الشعبية . فنرى مثلاً أن الشكل المؤلف من أربع نقاط مرتبة على هيئة المعين الهندسي أو المربع وُجد كوحدة أساسية في مصفوفات علم الرمل ـ وهو علم عربي قديم ـ كما نرى هذه الصورة مطابقة للتقليد الذي درج عليه أهل غربي السودان من كي جسم المريض كعلاج شعبي للإسهال ، ويكون ذلك الكي حول السرة أربع كيات ، وتُمَثَّل بنقطة على اليمين ونقطة جهة اليسار وثالثة إلى أعلى والرابعة إلى أسفل ، وقد وجدت هذه الوحدة على الكثير من المشغولات الحرفية في الجزيرة العربية كأعمال المخرمات ومشغولات الخرز والقواقع ومشغولات الفضة والجلود مما يصعب حصره في هذا الموضع .

ونلاحظ أن هذه المصفوفات المؤلفة من نقاط تكون أكثر أهمية إذا ما ارتبطت بشيء هام مثل «الباب» ، ويرجع ذلك إلى الاعتقاد العام بأن عتبة باب الدار لها شأن خطير في حياة الإنسان ، حيث نرى مثل هذه المصفوفات أيضًا بالأشكال التي تناولها علم الرمل ، والتي هي في واقع أمرها نقاط متراصة ، وهو الأمر الذي نراه في زخارف الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية بخاصة على أبوابها . وتجدر الإشارة هنا إلى التطابق بين المصطلح الشعبي لهذا النوع من الزخرفة والمعروف بـ «التنجيم» وبين علم الرمل كأحد علوم «التنجيم» ، أي محاولة قراءة الغيب . وهو الأمر الذي يرتبط بملاحظة حركة النجوم ، ومحاولة ربط ذلك بأحداث معينة ، ومن ثم استنباط أو توقع أحداث أخرى . وللتمثيل على ذلك نعرض بعض الأشكال التي تدوولت كثيرًا في «علم الرمل» بحسب ما ورد منها في إحدى المخطوطات[٣٢] ، فما أن ننعم النظر في هذه الأشكال أو المصفوفات المؤلفة من نقاط ، حتى يتبين لنا مدى ارتباطها بزخرفة «التنجيم» ، ومن خلال معرفتنا بارتباط المصفوفات الرملية بمعانٍ محددة ، يتبين لنا مدى أهمية مثل هذا النوع من الزخارف على أبواب الدور . فالشكل المؤلف من أربع نقاط على خط واحد يقال له «الطريق» ، وهي علامة جيدة لمن أراد السفر ، أو لمن يسأل عن قدوم الغائب ، بينما تدل عن الطريق للقبر لمن كان مريضًا . والشكل المكون من ثمان نقاط في صفين مستقيمين ومتوازيين هو رمز يقال له «الجماعة» ، وهو شكل سعيد إلا في حالة المريض فإنه يدل على اجتماع الناس لجنازته . وهناك شكل يقال له «العتبة الداخلة» ويتألف من ثلاث نقاط في هيئة مثلث قاعدته إلى أعلى ، مضافًا إليه من أسفل نقطتان عند رأس المثلث . والعتبة الداخلة شكل سعيد في جميع الأحوال ، فمن كان أول حظه هذا الشكل أو ثانيه ، إن كان مغمومًا زال عنه الغم ، وإن كان مترقبًا لمجيء غائب قدم عليه سريعًا ، وإن كان معسرًا زال عسره . أما الشكل الذي يقال له «العتبة الخارجة» فهو شكل نحس يدل على موت المريض وتعطيل الحاجة واضطراب الأمور وطلاق الزوجة . وهناك الكثير من هذه الأمور التي تعتمد على نقاط متراصة في «علم الرمل» والتي نرى لها مثيلاً في الزخرفة على الأجزاء الخشبية، بل وغيرها من مجالات الفن الشعبي الأخرى كأشغال الفضة والتطريز والمشغولات الجلدية إلخ.

رموز المندالا

أ) الدائرة والهلال :

والدائرة من أهم العناصر الزخرفية التي وجدت على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية ، كما وجدت في غيرها من المشغولات المرتبطة بالزينة وبالحياة اليومية . وهي الرمز الأكثر شيوعًا في العالم كله ، ربما لسهولة توصل الإنسان إليها تلقائيًا في مرحلة مبكرة ، وبصرف النظر عن انتقال الموروث الثقافي . وهناك العديد من الأمثلة اتخذت فيها الدائرة كرمز ، حيث كانت تعبيرًا عن الكمال والاكتمال . وفسر (**كارل يونج**) الدائرة أو الكرة كرمز للنفس أو الروح الإنسانية[٣٣،٣٤] ، كما ترتبط باللاشعور الجماعي للجنس البشري ، ويرجع يونج التقسيم الرباعي للدائرة أو «المندالا **Mandala**» إلى مصر القديمة ، حيث مثّلت بالإله حورس وأبنائه الأربعة ، والمندالا

هي صورة متسلطة في العالم الشرقي على وجه الخصوص ، وغالبًا ما تكون في صورة حلقة ممزوجة بصليب . ولفظة «مندالا» في أصلها كلمة سنسكريتية معناها الدائرة أو الحلقة السحرية ، ورمزيتها تضم جميع الأشكال المرتبة ترتيبًا متحد المركز ، وجميع المحيطات الدائرية أو المربعة التي لها مركز ، وجميع الهيئات نصف القطرية أو الكروية . وكثيرًا ما تتخذ شكل زهرة أو صليب أو عجلة مع ميل واضح لاتخاذ تركيب رباعي . وقد ظهرت المندالا في أوروبا أثنا العصور الوسطى ، ومثلت في المسيحية بصورة المسيح في مركز تصميم دائري مع جعل الرسل الأربعة أو رموزهم بموضع الجهات الأصلية . والواقع أن أشكال المندالا مفرطة الكثرة بجميع ما ظهر في الفن النصراني المبكر ، ويتجلى ذلك في شكل الأيقونات النصرانية التي احتوت على رسل أربعة .

ويمدنا «يونج» بحالات أخرى تظهر فيها المندالا ، مثل الرسوم الرملية المستخدمة في حفلات ومراسم قبيلة «البويبلو Pueblo »[٣٥] ، وفي عجلة شمسية ترجع إلى العصر الحجري القديم عثر عليها في روديسيا . ومن أجمل ما عرف من أنواع المندالا تلك الموجودة في الشرق وبخاصة التي تنسب إلى البوذيين في التبت . والمندالا نراها أيضًا في التصوف الشرقي ، ولا تزال صور منها متجسدة في حلقات الذكر التي تشتهر بها منتديات المتصوفة .

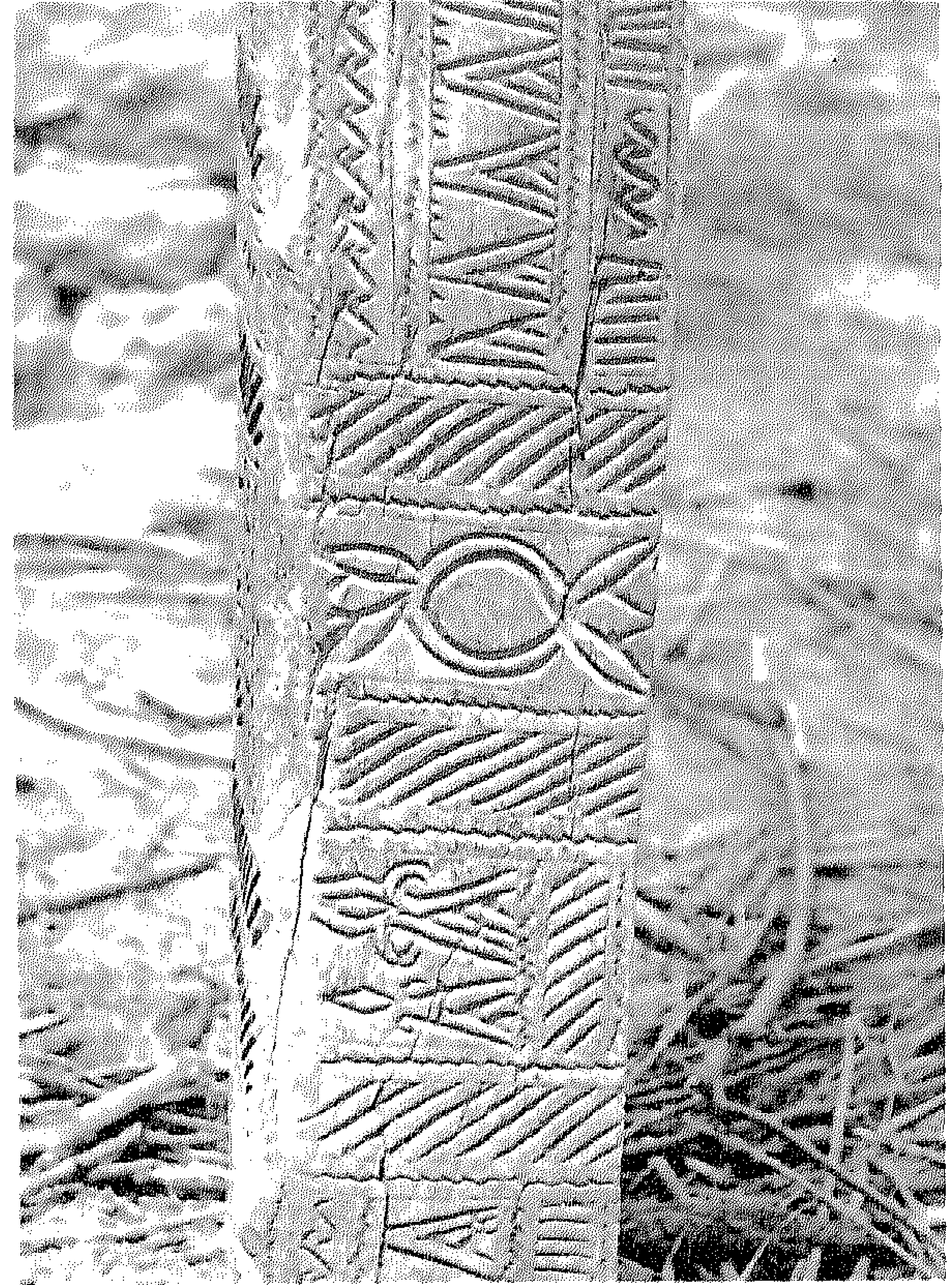
والدائرة أو المندالا ، تستخدم كسمة مقدسة في التخطيط الدائري للمعابد في غانا . وهي تظهر في تصميم العمود المركزي للكرسيين الأصليين (للذكر والأنثى) اللذين يرمزان إلى روح المجتمع الغاني وخصوصًا بين قبائل الأشانتي . وعلى رجال الدين هناك (السحرة) أن يصنعوا دوائر بمسحوق أبيض في أماكن احتفالاتهم الدينية لكي يُطهِّروها قبل أن تبدأ رقصات الطقوس الدينية ، كما يجب أن يزين ظهر الكرسي الملكي بدائرة داخل مربع أو مستطيل وإلا عُدَّ غير متقن الصنع[٣٦] .

والدائرة ترمز عادة إلى القمر والشمس في أجزاء كثيرة من العالم . وقد جرت العادة عند العرب على تسمية الشمس والقمر بـ «القمرين» ، ومرجع ذلك عبادات قديمة تعود إلى عهود وثنية . ويطلق العرب على القمر اسم «قمر» من اليوم الرابع في الشهر الهلالي حتى آخره ، بينما يطلق اسم «الهلال» من أول الشهر الهلالي حتى الثالث منه . والهلال ـ وهو أحد أطوار المندالا ـ هو عنصر زخرفي شاهدناه على الأجزاء الخشبية المكملة للبيوت الحجرية ، وقد ظهر قديمًا على بعض النقود العربية كرمز له صلة بديانة العرب الجنوبيين قبل الإسلام[٣٧] . والهلال وفي داخله أو في مقابله كوكب ذو رؤوس يلتقي بنقطة في الوسط ، وأحيانًا قرص دون رؤوس ، يمكن اعتبارها أساس الكوكب والهلال «النجمة والهلال» اللذين يشاهدان على قباب المساجد ومناراتها . وقد توجا الرؤوس المعدنية لرايات الجهاد منذ سنوات الإسلام الأولى حتى الآن ، بالرغم من أنها في الأصل من الرموز الوثنية عند الجاهليين في جزيرة العرب ولكنها أصبحت رمزاً جديدًا بعد أن استبعدت ذيولها الوثنية من الأذهان .

ب) الدائرة ذات المركز :

وقضية ظهور أنواع معينة من الزخارف على المشغولات الخشبية ، قد ترتبط بظهور «أدوات معينة» . فإذا تكرر ظهور هذه الأدوات تولدت عنها تلك الأنماط الزخرفية ، ومثال ذلك وجود نوع من الأدوات بين المثقب والإزميل أدى إلى ظهور نوع من الزخرفة يعرف بـ «الدائرة ذات المركز» التي تشاهد كثيرًا على سطوح الأخشاب والأحجار . فبينما يعمد الطرف المدبب الأطول من حد الأداة إلى حفر مركز الدائرة ، يختص الطرف المدبب القصير بحز محيطها (مثل حركة الفرجار) وذلك مع حركة دوران الأداة حول محورها باليد مع الضغط الملائم . وهناك أنواع من الدائرة ذات المركز على صورة دائرتين أو أكثر ذات مركز مشترك ، ويرجع ذلك إلى تطوير الأداة السابقة بحيث يكون لها طرفان مدببان قصيران أو أكثر وطرف أطول ، فحين يعمد الطرف المدبب الأطول إلى حفر مركز الدائرة ، يختص الطرفان المدببان الأقصر بحز دائرتين متداخلتين يشتركان في المركز . وترتبط الدائرة ذات المركز بالمندالا التي تعرضنا لها . ونحن لا نحاول إرجاع هذه الوحدة إلى حقبة تاريخية بذاتها ، أو ننسبها إلى منطقة معينة ، ذلك لأن هذا النوع من الزخرفة قديم جدًا ومنتشر بشكل يدعو إلى الدهشة . فقد ظهرت هذه الزخرفة في عصور ما قبل التاريخ في حضارة ما بين النهرين وفلسطين ، بل إنها ترجع إلى العصر الحجري الحديث على أقل تقدير في حضارة مصر القديمة .

كذلك نرى حضورًا لهذه الزخرفة في حضارة الهند القديمة وكذلك الصين ، ويتكرر ظهورها حتى وكأنها تظهر في أغلب الحضارات القديمة ، وفي الكثير من الحالات كان هذا الرمز يعبر عن «العين الواقية» . كما أنه من الملاحظ أن الدائرة ذات المركز ظهرت على الفطائر المرتبطة بمناسبات خاصة قديمًا وحديثًا ، حيث يُضغط على العجينة اللازبة ـ المتخذة شكل الدائرة ـ عند مركزها .



(٢) تفصيل للباب السابق تظهر فيه بعض الزخارف بوضوح ، كما توضح توقيع الفنان الشعبي وهو مسجل على النحو «شغل عرسان بن أحمد» .

ج) الصليب أو النجمة الرباعية :

ومن بين الأشكال الزخرفية الشائعة في المشغولات الخشبية المرتبطة بالبيوت ، شكل «الصليب» أو «النجمة الرباعية» أو الزهرة الرباعية . وقد كان هذا الشكل يمثل عند بعض القدماء «إله الشمس»(٣٨) الذي يبعث بأشعته إلى جهات العالم الأربع . ومع مرور الزمن ، فقد معناه القديم وأصبح مجرد شكل زخرفي لا يمت إلى رمزه القديم بصلةٍ ما . وكثيرًا ما نشاهد هذا الشكل على الطنافس العثمانية بخاصة في فن التطريز ، ويخطىء مؤرخو الفن عندما يعتبرون وجود هذا الشكل دليلًا على أن التحفة قد صنعت بأيدي النصارى ، ذلك لأنه شكل زخرفي موروث عن الماضي السحيق ، وهو أقدم بكثير من النصرانية . وقد كان الصليب من ناحية أخرى رمزاً للقوة الجنسية قبل استخدامه كرمز ديني ، وكان هذا يعني استمرار نجاح الحياة وانتصارها على الموت . كما كان يرمز إلى التجديد السنوي الذي يرتبط بالأرض . وجدير بالذكر أن الصليب ، كان الشكل البنائي الأول لمحاولة تمثيل النجمة(٣٩) .

وفي غانا ، يمثل الصليب المستقيم التدخل النقي المِحقّ في الأرض ، كما يرمز إلى روح الطبيعة ، ويستعمل هناك كنقش على ظهر الضفدع الذي يعض ، والثعبان الذي يرمز إلى الحياة والموت . وهذا الرمز يوجد عادة على أوزان الذهب المصنوعة من النحاس ، ويتغير شكله قليلًا ليستعمل كرمز للحياة . ويظهر الصليب أيضًا في رمز السلطة المطلقة على الأتباع عند «الأكان» ، حيث يرسم باللون الأصفر أو بالذهب على ورق الشجر ليوضع على مقاعد أهم القادة والرؤساء . وهو يستعمل غالبًا رمزًا يحدد مكان حقيبة الثروة(٤٠) . ووجد الصليب كوحدة قديمة للوشم في النقوش الفرعونية التي تصور بعض الليبيين وقد وُشِمُوا بوحدات على شكل الصليب . ووجود الصليب (أو النجمة الرباعية) ، مُعالج بأساليب زخرفية متنوعة على المشغولات الخشبية المرتبطة بالبيوت الحجرية يدل على استخدام هذا الرمز استخدامًا طويلًا ، ومن المحتمل أنه كان يتواشج مع معتقدات سحرية قديمة ، حيث لوحظ استخدامه على الكثير من أدوات الحياة اليومية في الجزيرة العربية ، ووجد مكملًا للمندالا على قواعد الصحاف الخشبية . علمًا بأن شكل الصليب يُستخدم كثيرًا في الممارسات السحرية الشعبية على نطاق واسع في الدول العربية والأفريقية .

الرموز الواقية

أ) رموز العين :

ومن بين الزخارف التي يتكرر وجودها على المشغولات الخشبية المرتبطة بالبيوت الحجرية في المملكة العربية السعودية ، بجانب الدائرة والهلال والصليب ، نجد المربع والمثلث والمربعين المتقاطعين اللذين يكونان نجمة ثُمانيّة الأطراف .. إلخ . وقد ربط

(وسترمارك)[٤١] بين هذه الرموز التي وجدها عند البربر في شمالي أفريقيا ، وفسرها جميعًا بأنها إنما ترمز إلى «العين الواقية» . ويقول بأن الرمزيات الخاصة بشتى أنواع الحرف تتكيف وطبيعة الخامات المُطَبَّقَة عليها . وقد اعتاد البربر في شمالي أفريقيا تطعيم بنادقهم بالعـّاج بوحدات ، منها وحدة تتألف من معينين يلتقيان في نقطة ، وبداخل كل منهما دائرة كرمز للعين الواقية من الحسد ، وهو دليل على أن الأشكال الطبيعية تتحول إلى أشكال مجردة ، ويزداد تجريدها إلى الحد الذي يتعذر على المرء أن يدرك أصل تلك الرموز ومنشأها . فرمز العين الواقية اتخذ شكل الخطوط المنكسرة في عدد من حضارات البحر المتوسط ، واستخدم في النسيج الشعبي والنجارة الشعبية وكذلك المصاغ . وهناك نقوش مرسومة على الآنية الفضية أو النحاسية تأخذ شكل المربعين المتداخلين على هيئة النجمة الثمانية يتوسطها «جامة»[٤٢] دائرية مقسمة إلى ستة عشر فصًا . ويلجأ الحرفي أحيانًا إلى نقش المربعين المتداخلين لتكون أضلع كل منهما أقواسًا مقعرة ، مثل هذه الوحدات التي نراها على المشغولات الخشبية الشعبية ، والمرتبطة بالبيوت الحجرية على وجه الخصوص . وفي فلسطين يقيم الأعراب واجهات بيوتهم وقد زينت بمربع أو بمربعين متقاطعين كناية عن العين . ويستخدم هذا الرمز في العديد من الأحجبة والأحراز المكتوبة على رقع الورق أو الجلد أو غيرهما . فإذا عدنا إلى الرموز الشعبية في شمالي أفريقيا ، يتبين لنا انه يرمز أحيانًا إلى العين الواقية بشكل المثلث ، وقد يكون هذا الإيجاز في التعبير راجعًا إلى ضرورة التكيف مع العمليات التقنية للنسيج مما يجعل الوحدات الزخرفية أقرب إلى الطابع الهندسي ، غير أن رمز المثلث الذي يكثر في النسيج والحفر على الأخشاب والمعادن سرعان ما يحوّر ويصبح خطين متقابلين عند رأس مثلث ليس له قاعدة ، الأمر الذي نشاهد له شبيهًا في الشرائط الزخرفية على المشغولات الخشبية في الجزيرة العربية .

ب) رموز اليد :

وبجانب الأشكال الهندسية التي ترمز في حقيقتها إلى العين الواقية ، نجد رموزًا أخرى ترتبط باليد الواقية ، وهو الأمر الذي يؤكد لنا كيف أن الرموز التي تبدأ طبيعية المظهر تتحول تباعًا إلى رموز هندسية ، حيث تتخذ شكل اليد الواقية هيئة خمسة خطوط رأسية متساوية بجوار بعضها ، ويستمر الرمز في الاختزال والتجريد حتى يُعَبَّر عنه بنقاط خمس مرسومة على مستوىً مستقيم ، وهو ما يتطابق مع الوحدة المعروفة في زخرفة «التنجيم» والمؤلفة من نقاط متراصة متجاورة ، والتي يطلق عليها «صَرَعْ» عند أهل الصناعة في المملكة العربية السعودية . والتطور الأخير في الرمز ، والمعبّر عنه بخمس نقاط ، نراه كثيرًا عند الشعبيين في بعض البلدان العربية في صورة خرزات خمس منظومة في خيط . وكان شائعًا حتى وقت قريب في مصر ، وجود قرص صغير من الزجاج الأزرق اللون عليه خمس نقاط بارزة أو غائرة أو نافذة ، وهي مرتبة في إحدى صورتين : إما أن تلتف النقاط الخمس بمحاذاة محيط دائرة القرص ، أو تؤلف أربع منها شكلاً مربعاً داخل الدائرة ، بينما تكون النقطة الخامسة في المركز ، وهذا الترتيب يجعلها قريبة من المندالا . وقد لاحظت تعليق مثل هذه الوحدة على بعض النساء والأطفال ، كما كانت تعلق على بعض الحيوانات . وفي أحوال أخرى تعلق على أشياء ثمينة بالبيت أو خارجه كما نرى اليوم على بعض السيارات .

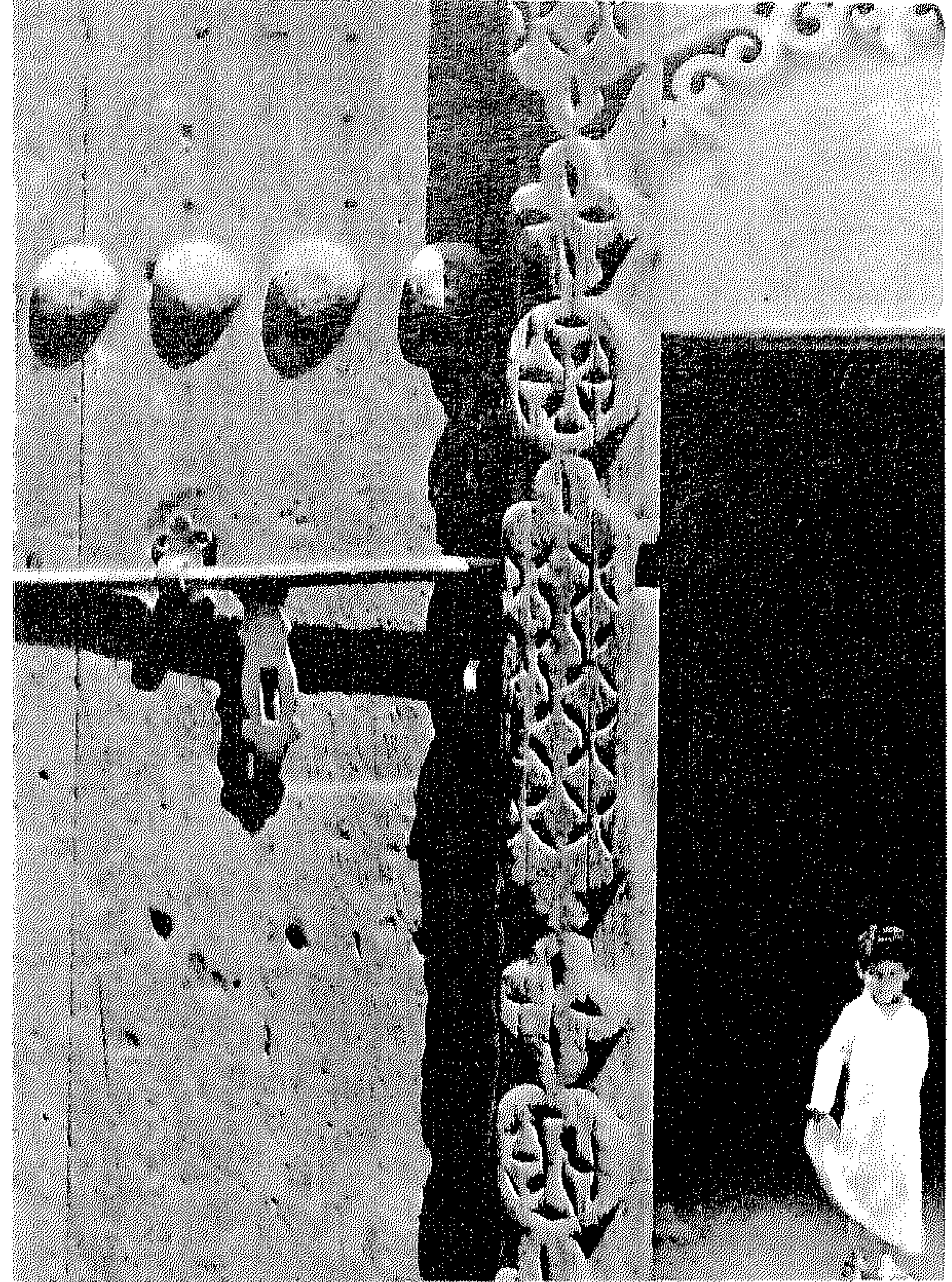
رموز الانتماء والتمييز

أ) الوسـم :

ومواصلة لهذا العرض المقارن لأنواع الرموز ، ومدى تطورها من الأصل التمثيلي إلى الرمز المجرد ، ندعم الحديث بأمثلة أخرى من حياة البدو التي تعتبر في أنشطتها اليومية وفي فنونها وحرفها وفي عاداتها وتقاليدها كلًا لا يتجزأ ، ومن الطبيعي أن نجد من بين عادات وتقاليد هؤلاء البدو وفنونهم ، بل ومصطلحاتهم القائمة حاليًا ما قد يساعدنا في تفسير ما نحن بصدده . فدراسة فنون الوسم والوشم قد تساهم في كشف النقاب عن مداخل لإلقاء المزيد من الضوء على زخارف المشغولات الخشبية ، ذلك لأن الجزء الأكبر من ثقافة هؤلاء القوم ، إنما ينتقل ويتوارث بين الأفراد عن طريق المشافهة تارة ، وأخرى عن طريق ذلك اللون من الأثاث البسيط الذي يصحبه معه رجل البادية أينما ذهب أو ارتحل ، بخاصة في الزمن الماضي قبل أن تثبت أقدامه وتتسع قراه ومدنه بفعل المدنية الحالية . وسيتضح للقارىء أسباب اختيارنا بعض المجالات الحرفية دون غيرها ، وذلك للارتباط الأكثر التصاقًا بأنواع الزخارف التي تميزت بها المشغولات الخشبية . وهذا لا يعني اختيارنا لأمثلة تراها أكثر وضوحًا . ففي فن «الوسم» ـ وهو فن شعبي قديم لتمييز الحيوانات والأشجار والأحجار ـ نصادف نظائر منه أكثر تشابهًا مع زخارف المشغولات الخشبية التي بين أيدينا . فالعربي وسم إبله وأغنامه بوسم قبيلته ليتعرف عليها . ولتكون دليلاً على ملكيته لها ، وكان الرسول ﷺ يسم إبل الصدقة[٤٣] بميسم خاص . ورموز الوسم قد تكون بسيطة أو قد



العدد الثالث عشر ، يناير ١٩٨٩



تبـدو معقدة بعض الشيء ، وهي في كل الحالات تعمل على تسهيل وتحديد ملكية كل فرد داخل القبيلة ، مثلما تعمل على تمييز ملكية كل قبيلة داخل مجتمع الجزيرة العربية . ولهذا يوضع وسم الفرد بجوار وسم القبيلة .

ومما يلاحظ أنه غالبًا ما تُدخِل إحدى القبائل رمزًا إضافيًا إلى الرمز الأصلي لقبيلتها عندما تنفصل عنها ، فيبقى الرمز العام الممثل للقبيلة ، ومعه رمز يعبر عن بطن من البطون . وفي حالات قليلة تتخذ البطن رمزًا آخر مغايرًا لرمز القبيلة الأم . فالوسم قد يعبر عن شعار القبيلة أو أحد فروعها . وهناك بعض الأدلة التي تؤكد هذا الرأي ، فكثيرًا ما يتخذ من تشابه رموز الوسم بين القبائل المختلفة المتباعدة الديـار ، دليلًا على قرابتها وأصولها المشتركة . ومن ذلك أن قبيلة «الجراوين»[٤٤] من قبائل المشرق تعزز دعوى انتمائها إلى قبيلة «بني جر» بجزيرة العرب باشتراك رمز الوسم بينهما وهو علامة المثلث الذي يسمونه «الزناد» ، فضلًا عن تقارب اسميهما . ونحن نرجح هنا أن بعض الزخـارف التي تميـزت بها المشغولات الخشبية في الجزيرة العـربية ، كانت في مبدأ أمرها وسمًا يوضح ملكية صاحبها ، وقد يكون معه رمز العشيرة أو القبيلة ، مما يرجح خضوع كلا المجالين لأجـرومـيـة رمـزيـة زخـرفيـة تكاد تكون واحدة . فهناك الخطوط المستعرضة على عنق البعير ، والتي تدعى : «**العلاط**»[٤٥] ، وسمات الصليب التي قد تسمى باسمه أو يقال لها «**التواء**» والسمة على هيئة الرقم «٨» وتدعى «**شُعْبَة**» . وهناك الكثير من السمات التي تؤلف جدولًا ثريًـا من الزخرف ، لعل أبرز ما فيها الهلال والدائرة والمثلث والخطوط المتجاورة .

ب) الوشـــم :

وما قيل عن الوسم يمكن أن يقال عن «الوشم» ، حيث نرى ظاهرة النقـاط المتـراصـة في أشكـال معينـة تذكـرنا بالزخارف المعروفة بـ «التنجيم» ، والتي تعتمد على رؤوس المسامير أو النقاط الملونة ، وهي ظاهرة نراها في الزخارف الخشبية المرتبطة بالبيوت الحجرية . فنـرى ذلك على وجه الخصوص على الأبواب التي ترتبط بالأسوار والبيوت والقلاع . وقد تدخل النقاط المتراصة في الزخارف المحفورة على الخشب ، والملونـة بألوان زاهية . ونورد لذلك مثالًا هو الباب الخشبي لقصر ابن الرشيد[٤٦] الذي يمثل طراز الصناعة التقليدية ، حيث يرتبط بالباب قفل خشبي أو ما يعرف بـ «**الضّبة**» . وتتقارب بعض زخارف هذا الباب مع الزخارف على العمائر الشعبية كالأشكال النجمية والخطوط المتقاطعة . وينتشر النمط الزخرفي القائم على نقاط متراصة في العمائر الشعبية في العراق ، وأمثلة من هذا النوع تنتشر في «السمارة» على الأبواب بخاصة .

الخـاتمـــة

وفي المختتم ، نعـرض لبعض الزخـارف التي كانت منتشرة على المشغولات الحرفية في المغرب ، وعلى امتداد الساحل الأفريقي قبل الإسلام ، والتي كانت ترمز إلى بعض الأشكال الطبيعية حيث تحولت إلى أشكال هندسية مجردة . فيذكر «ريكارد»[٤٧] من بين ما ذكره من

زخارف محورة ، شكل الزهرة وأشكال مكونة من نقاط متراصة في شكل خطوط مستقيمة أو مموجة أو خطوط منكسرة أو الخطوط المتوازية الرأسية والأفقية والمائلة . والأشكال المؤلفة من معينات أو «زوايا متوالية» إلى جانب وحدات مثلثة الشكل وأخرى دائرية أو مربعة بداخلها أشكال هندسية ، وتقسيمات تتقارب كثيرًا مع الزخارف الخشبية المرتبطة بالعمائر الحجرية بالجزيرة العربية . وبالرغم من اتجاه هذه الوحدات إلى الناحية الهندسية ، فإن أساسها يرتبط برموز شعبية ، منها ما يعتبر أساسًا لأشكال أدوات شعبية دارجة أو عناصر حية محوّرة . ولا شك أن الإشارة إلى تلك الأنواع من الزخارف المجردة يساعدنا في إدراك مدى التقارب بينها وبين الزخارف الخشبية التي بين أيدينا . كما يمكن الربط بين ما ذكره «وستر مارك» وبين تحليلات «ريكارد» حتى إننا نجد بينهما تطابقًا كبيرًا .

هذه هي صورة عامة لبعض الوشائج التي تربط بين الحرفة والزخرف والرمز ، وقد أشرنا إلى أن الرموز تصبح مع الزمن مجرد حليات Ornaments ، نود أن نوضح أن تلك الرموز تمثل دائمًا مفردات قليلة القيمة من الناحية الفنية بالرغم من أهميتها السيكلوجية ، وذلك إذا ما كانت غير مرتبطة بتصميم معين يهيمن عليها . بمعنى أن الرموز لا يشترط أن تكون صيغة من صيغ الفن ، وحيث توضع الرموز ـ تلك التي تحولت إلى حليات مفردة ـ في شكل من أشكال التصميم ، أي وفق نسق فني خاص ، فعندئذٍ يمكن أن ننعتها بالفن ، وهي في هذه الحالة تغدو رموزًا فنية بالرغم من معطياتها الرمزية الأخرى التي تمتد مع جذورها الأولى . ومن حسن الطالع ـ على نحو ما نرى في الأعمال المنشورة ـ أن الفنان الشعبي هنا قد نجح إلى حد كبير في صياغة وإعادة صياغة تلك المفردات الرمزية إلى حلول كثيرة تنتمي بحق إلى خيمة «الفن الشعبي» .

الهوامش

١ ـ مجموعة البيوت الحجرية التي قمنا بزيارتها تقع في جبال السروات بمنطقة عسير ، وشملت قرى ومناطق كثيرة نذكر منها : «الفائجة» و «بني المنتشر» بالعرضية الشمالية ، و «الكامل» بنخال بالعرضية الجنوبية . و «ذي عين» بالمخواة و «المكارمة» ببلجرشي وهما بمنطقة الباحة .

٢ ـ ابن منظور ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، ب ت ، ج : ٥ ، ص : ١٩٣ .

٣ ـ ابن خلدون ، المقدمة ، بيروت ، دار العلم ، ١٩٧٨ ، ص : ٤١٠ وما بعدها .

٤ ـ جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ص : ٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ج : ٨ ، ص : ٨٣٥ .

٥ ـ لكاتب هذا المقال دراسة عن : الأواني الخشبية التقليدية عند عرب الجزيرة ، تحت الطبع ، الناشر نادي جازان الأدبي ـ المملكة العربية السعودية .

٦ ـ الزبيدي ، تاج العروس في شرح القاموس ، مصر ، ١٣٠٦ ـ ١٣٠٧هـ ، ج : ٩ ، ص : ٦٣ .

٧ ـ الثعالبي ، فقه اللغة ، تونس ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨١ ، ص : ٣٩٥ .

٨ ـ الزبيدي ، المرجع السابق ، ج : ١ ، ص : ٢٣٣ و ج : ٣ ، ص : ٥٧١ .

٩ ـ الثعالبي ، المرجع السابق ، ص : ٢٥٧ .

١٠ـ جواد علي ، المرجع السابق ، ج : ٧ ـ ص : ٢٤٩ .

١١ـ الجواليقي ، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، ١٣٦١هـ ، ص : ١٦٠ .

١٢ـ جواد علي ، المرجع السابق ، ج : ٨ ـ ص : ٢٨٣ ، ٣٠٨ .

١٣ـ الثعالبي ، المرجع السابق ، ص : ٢٥٧ .

١٤ـ من الحرفيين الذين زاولوا حرفة النجارة وزخرفة الأخشاب المرتبطة بالبيوت الحجرية نذكر : (مسفر محمد ثابت آل ثعلب) ، الفوقا ، بلاد خثعم . وقد ابلغ عن آخرين منهم (علي محمد ثابت آل ثعلب) ، (محمد طالع آل ثعلب) وهما من المنطقة ذاتها . نذكر كذلك (احمد عبدالله الغامدي) المكارمة ، بلجرشي ، وقد ابلغنا بآخر هو (رشيد بن نسيلة) كذلك يوجد في بني المنتشر (مسفر احمد حواش المنتشري) . ويوجد ايضًا (جابر محمد الرزقي) (فرهود مرزوق نخالي) ، وقد تعرفنا على الثاني من توقيعه ، وهما من قرية الكامل بالعرضية الجنوبية . ونذكر ايضًا (صالح بن غرسان) و (احمد بن صالح) ، وقد تعرفنا عليهما من التوقيعات الكثيرة التي وجدناها على اعمالهم الرائعة في منطقة «الفائجة» بالعرضية الشمالية .



(٥) عامود خشبي مزخرف من النوع المرتبط بالبيوت الحجرية ، يتألف العامود من «المِرْزَح» تعلوه «الفَلَكَة» ، وقد تم وصل القطعتين عن طريق حفرة في الفلكة ونتوء في المِرْزَح (نقر ولسان) . يلاحظ السيقان الخشبية «الجَيْن» ترتكز فوق الفَلَكة ، بينما يتعامد عليها سيقان خشبية أصغر حجمًا هي «الجَريد» . لاحظ تقسيم الفنان الشعبي للمساحة الكلية إلى مساحات أصغر ، غطاها بعناصر زخرفية مؤلفة من موتيفات وشرائط .

15- Kamaladevi Chatthopadaya, The Crafts as on embodiment of the great folk tradition (In: Arts & Man, Unesco, France, 1969, p. 48.

١٦ـ الزبيدي ، المرجع السابق ، ج : ٨ ـ ص : ٣٣٥ ، الساسم .
١٧ـ ابن منظور ، المرجع السابق ، ج : ١١ ـ ص : ١٠ .
١٨ـ جواد علي ، المرجع السابق ، ج : ٧ ـ ص : ٥٨٢ .
١٩ـ الزبيدي ، المرجع السابق ، ج : ٣ ـ ص : ٥٧١ ، نضر .
٢٠ـ يقول المثل الشعبي : «العقدة تُضْرُط النجار» .
٢١ـ سليمان محمود حسن ، دور الخامات البيئية في التشكيل الفني ، دراسات وبحوث ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٨٢ ، ص : ٣٥ ـ ٤٩ .
٢٢ـ الألوسي ، بلوغ الأرب في أحوال العرب ، بغداد ، ١٨٩٨ ، ج : ٣ ـ ص : ٣٩٦ وما بعدها .
٢٣ـ الزبيدي ، المرجع السابق ، ج : ٣ ـ ص : ٥٦٥ ، ج : ٧ ـ ص : ٣٦١ ، ج : ١٢ ـ ص : ١٩٦ .
٢٤ـ قاموس الكتاب المقدس ، ج : ٥ ـ ص : ٢٧ .
٢٥ـ جواد علي ، المرجع السابق ، ج : ٧ ، ص : ٥٥٧ .
٢٦ـ الثعالبي ، المرجع السابق ، ص : ٤٧ .
٢٧ـ يعرف «الموتيف» في مجال الفنون الزخرفية بأنه : «تعبير زخرفي» .
٢٨ـ انظر كتاب John Topham & Others, Traditional Crafts of Saudi Arabia, London, Stacey International, 1981.
٢٩ـ حسن الباشا ، تاريخ الفن في عصر الإنسان الأول ، ط : ١ ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٥٤ ، ص : ٥٦ .

٣٠ـ كانت هذه الأفخاخ على شكل دوائر استخدم في صنعها جريد وخوص النخيل .
٣١ـ هربرت ريد ، الفن اليوم ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨١ (ترجمة محمد فتحي وجرجس عبده) ، ص : ٧٦ .
٣٢ـ التونسي ، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان ، طبع باريس ١٨٥٠ ، ص : ٣١١ ـ ٣١٤ .
٣٣ـ هربرت ريد ، التربية عن طريق الفن ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية ، الألف كتاب (٦٧٤) ، ١٩٧٠ (ترجمة عبدالعزيز توفيق جاد ومراجعة مصطفى حبيب) ص : ١٦٧ ـ ٢٥١ ، ٢٥٢ .
34 - Carl G. Jung, Man and his Symbols, N.Y., 1969, p. 236.

٣٥ـ قبيلة هندية أمريكية تسكن ولايتي مكسيكو وأريزونا .
٣٦ـ عبدالمنعم شميس ، كامل عبدالمجيد ، غانا ـ تقاليد وثقافات ، القاهرة الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٥ ، ص : ١١١ .
٣٧ـ جواد علي ، المرجع السابق ، ج : ٧ ـ ص : ٤٩٠ وما بعدها .
٣٨ـ ثروت عكاشة ، تاريخ الفن في العراق القديم ، سومر ـ بابل ـ آشور ، القاهرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ب ت ، ص : ٣٧٦ .
39 - Pearl Binder, Magic Symbols of the World, London, The Hamlyn, LTD, 1954, p. 50..

٤٠ـ عبدالمنعم شميس ، المرجع السابق ، ص : ١١٠ .
41 - E. Westermark, Survivangis parrennes Dans La Civélisation Mohmetane, Paris, Payot, 1936.

٤٢ـ الجامة : منطقة او مساحة بينية أو تتوسط شكلاً زخرفيًا .
٤٣ـ الزبيدي ، المرجع السابق ، ج : ٩ ـ ص : ٩٢ وما بعدها ، وسم .
٤٤ـ إبراهيم محمد الفحام ، رموز الوسم عند البدو ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، يونية ـ ١٩٧١ ، ص : ٦٥ ـ ٦٦ .
٤٥ـ الزبيدي ج : ١ ، ص : ٣٩ ، ج : ٥ ـ ص : ٢٧٠ ، ج : ٧ ـ ص : ٥٠ ، ج : ٨٠ ، ص : ١٧٠ ، ج : ١٠ ، ص : ٥٤ .
٤٦ـ قصر ابن الرشيد في حائل بالمنطقة الشمالية بالعربية السعودية ، يرجع تاريخ بنائه إلى أوائل القرن الهجري الماضي ، انظر : مقدمة عن آثار المملكة العربية السعودية ، وزارة المعارف ، المملكة االعربية السعودية ، ١٣٩٥هـ (١٩٧٥م) ص : ٥ .
47 - Ricard P., L'Art Musulman paus l'Afrique de Nordet Espagne, Hachett, Paris, 1924, pp, 59-63.


المأثورات
الشعبية



مرويات شعبية

مواويل من الخليج



الراوي : سعيد بن سالم البديد المناعي ـ قطر



* في الشكوى

(١)

وَنّـيـت يـا صـاح مـا مـثـلي حَـدٍ بالـوَنّ ١
مـن عِـظْـمِ مـا بالحـشـا هـمٍّ يِجِـر الـوَنّ ٢
هـل ويـن مَسْراي مِسْرغْ مـا سرى بالوَنّ ٣
قَـدَّروا يا حـيـف عـمـري مـا قـضـى لـه أَمُـرْ ٤
الحـادثـات الـذي مِـنِّـك عـلـيـنـا تـمـر ٥
أثـراك تسـعـى وقـصـدك يا خـبـيـث الأمـر ٦
إخـلاف ظَـنٍّ تحِـيـده فـي حَـشـاي أَلْـوَنّ ٧

* هذه النصوص مأخوذة عن كتاب مواويل من الخليج جمع وتحقيق علي شبيب المناعي ومحمد الكواري .

* روايـة : **سعيد سالم البديد المناعي .**
رواية أخرى : **حارب راشد الحارب .**

١ ـ بالون : بالأنين .
٣ ـ مسراي : يقصد بها عمري . ما سرى بالون : لم يتمهل في سيره .
٤ ـ قـدروا : أكملوا أو أنهوا . يا حيف : يا للأسف .
٥ ـ تـمـر : تأتي .
٦ ـ أثراك : أي إنك . قصدك : نيتك . خبيث الأمر : رديء الطبع .
٧ ـ إخلاف : غير . تحيده : تدركه جيداً . ألون : ثبت وتأكد .

الراوي : حارب راشد الحارب - قطر



(٢)

لـي صاحبٍ كنـت أودّه وَاجْعِلِهْ روحـي ١
مـا وَدِّعِه خَمْلِتِي خوفي عـلى روحـي ٢
يـمدح خـيـالـه ويـجـعـل بالـردِي روحـي ٣
يـا روح روحـي لـبحـر الـنـيـل واغـطّي ٤
وكـم دوب أنـا اسْمـع حكـايـا الـنـذل واغـطّي ٥
رابـع صـبـيٍّ مَـرِدْ بالجودات مِتـغْـطـي ٦
عـنـدي دوا الـنـاس مـا عـنـدي دوا روحـي ٧

---

* روايـة : **حارب راشد الحارب** .

١ - أجعله روحي : اعتبره في مقام الروح .

٢ - خملتي :أسري ، انظر : لسان العرب - مادة (خمل) .

٣ - يمدح خياله : يمدح نفسه . ويجعل بالردِي روحي : يضعني في موضع الذم .

٤ - يقصد بأني اصطبرت وعانيت وتكتمت على ما الاقيه منكم ، بما يوازي من موضعي هذا إلى نهر النيل ، وذلك للمبالغة في وصف المعاناة .

٥ - كم دوب : كثيرما . النذل : سيىء الخلق . أغطي : أتجاهل سماعها .

٦ - مَرِدْ : صغير السن . بالجودات متغطي : مكتسٍ بالجود والأخلاق الفاضلة .

الراوي : عيسى جاسم الخميس البوخميس ـ الكويت



* في الغزل

(١)

نـــوق الأوِدَّة سَرَنْ بالليـل واحْداهـا (١)
مِسْـتـاجِشِـةْ في ظلام الليـل وَحْداهـا (٢)
سبحـان رَبٍّ كساهـا الْحِسْنِ وَحْداهـا (٣)
شِقْرِ الـذوايب عَلَى الْمَتْنينِ رَبَّنَّـهْ (٤)
والنهْدِ فِنْجالِ وِسْط الصدْرِ رَبَّنَّهْ (٥)
سـايلت رضـوان : ويـن الزيـن ؟ رَبَّنَّـهْ ؟ (٦)
بِجَنَّـة الخلـد ، بَسِّ الحـور وَحْداهـا (٧)

---

* رواية : **عيسى الجاسم البوخميس ـ الكويت** .
* رواية أخرى : **حارب راشد الحارب ـ قطر** .

١ ـ الأودة : الأحباب . أحداها : حاديها .
٢ ـ وحداها : وحدها .
٣ ـ وحداها: أفردها به .
٤ ـ الذوايب : الشعر . المتنين : الكتفان . ربنه : اعتنين به .
٥ ـ ربنه : ربما هو .

الراوي : سلطان بن أمان البنعلي ـ السعودية



(٢)

البـارِحَــةْ بـــات جَفْــنـي للنَّــجِــمْ راعــي (١)
مــن ريــم وَحْشي أَريــتــه فــي الخَــلا راعــي (٢)
يــا ليــتــنِــي كِنْــتِ لَه طـــول الدَّهَــرْ راعــي (٣)
قلِتْ أنَــا بْحــالتــي يــا مُـهْـجـتِـي وِارْعَـي (٤)
مــا شِفْــتَ انَــا مِثْــلَهَــا ظَبْــي الإِنِسْ وارْعَــي (٥)
لَمَّنْ رَأَتْــنــي أَخـــايِــلْ حِسْــنَــهَــا وَارْعَــي (٦)
قالــت : تِــأَمَّلْ وكَــلْ هامِــلْ لَــهَــا راعــي (٧)

---

* رواية : **سلطان بن أمان** ، وينسبها للشاعر **سلطان بن راشد البنعلي** من دارين .

١ ـ راعي : مشاهد ومترقب .
٢ ـ أريته : رأيته . راعي : يرعى .
٣ ـ راعي : صاحب .
٤ ـ ارعى : من المراعاة ، أي : عليك أن تراعي حالتي .
٥ ـ ارعى : الظباء البرية .
٦ ـ ارعى : أشاهد ، أتأمل .
٧ ـ راعي : صاحب ومالك .

* متفرقات

(١)

الصاحب اللي أَبَدْ أَصْلَه وطيبه عود (١)
الْزَمْ وداده إلي يا زي رِكيك العود (٢)
والصاحب اللي تَوَدَّه في لسانك عود (٣)
عن عَشْرِتِهْ لا تِدِلْ دَرْبِه وَلا كَنَّها (٤)
وحيفِ الصداقة بحكيِ لْسان لكِنَّها (٥)
أرض الصِبَخْ لا لَها مَذْرى ولكنها (٦)
عِنْد الشدايِدْ يبِيِّنْ لَكْ صِحيبِكْ عود (٧)

---

* رواية : حارب راشد الحارب .

١ ـ أبد : دائمًا. عود : نوع من الطيب، وقد أتى بها الشاعر للدلالة على كرم أصل هذا الصاحب.

٢ ـ الزم : التزم. يا زي : يصير. ركيك : ضعيف.

٣ ـ توده : تحبه. فى لسانك عود : لا تقل فيه إلا طيباً.

٤ ـ تدل : تخبر. دربه : يقصد بها شئونه أو ما يخصه من أمور. كنها : مكنون هذه العشرة وأسرارها.

٥ ـ حيف : يا للأسف. بحكي لسان : بمجرد القول. لكنها : لكأنها .

٦ ـ أرض الصبخ : هى الأرض ذات الملوحة الكثيرة. لا لها مذرى : ليس بها شجر. لكنها : للاستدراك.

٧ ـ عود : غصن ثمر.

الراوي : عبدالله بن عجلان الكواري - قطر



(٢)

آهين نفسي على الشدّة وَاعاليها (١)
وانْ كِنْت بَارْض الخَلا لَا سْكِنْ بعِاليها (٢)
مِنْ لا يِشَمِّرْ براس اليوش عاليها (٣)
ما يرْتِقي بالذرى من لا يِحِبِّ العَمَلْ (٤)
والخيل تَحْت الصياح وْشِدَّها بالعَمَلْ (٥)
مَا اهْبَلْك يا طالِبِ الجَنَّة بَلَا ايّا عَمَلْ (٦)
والنفْس أمّارةٍ بالسوِّ ، عاليها (٧)

* رواية : **سعيد بن سالم البديد المناعي**، وينسبها للشاعر **إبراهيم بن عبد الغفور السيد** من البحرين.

* رواية أخرى : **عبد الله بن عجلان الكواري**.

١ - أعاليها : أعالجها، أي أجعلها تحتمل الشدة.

٣ - يشمر : يرسل أو يدفع. راس : طرف. اليوش : حبل من حبال أشرعة السفينة، يستعمل عند الرغبة فى التوجه نحو عرض البحر.

٤ - يقول : إن المرء لا يصل الى ما يتمناه دون أن يعمل ويجتهد.

٥ - الصياح : معمعة الحرب.

٦ - ما أهبلك : ما أتفه ظنك.

٧ - النفس بطبعها أمارة بالسوء، فعليك أن «تعالجها» أي تكبح جماحها.



الراوي : راشد بن سعد الكواري



* مساجلات

(١)

قال الشاعر المرحوم
سعد بن راشد الكواري :

بـديـت بسـم الذي رافـع عَليـنـا سَبِـعْ (١)
أيْـضـا بِسَـطْ مِثْـلِهِـنْ ثُمٍّ دَحـاهـا سَـبِـعْ (٢)
« صالح » أنـا بَسْـألِكْ يا ويش سَبْـعُ وْسَــبِـعْ (٣)
قُمْ زَيِّـنِ الْمَـسْـأَلِهْ قَبْـلِ انْ تِهِـدِّ اسْـبـوع (٤)
.... **اسبوع** (٥)
.... **اسبوع** (٦)
إنـت الذي تْفِـتِـهِـمْ كـــودِكْ تجي بالسَّـبِـعْ (٧)

---

* وردت هذه الموالة ونقيضتها هكذا في مخطوط بيد الشاعر القطري **راشد بن سعد الكواري**. وقد تمت مراجعتها مع الشاعر ولكنه لم يتمكن من تذكرها. وينسبها كاتب المخطوط الى المرحوم الشاعر **سعد بن راشد الكواري**.

١ ـ سبع : السموات السبع.
٢ ـ دحاها : مدها. سبع : الأرضون السبع.
٣ ـ صالح : المرحوم الشاعر **صالح بن سلطان الكوارى**. يا ويش : ما هي.
٤ ـ زين المسألة : حاول أن تجد حلاً لها. تهد : تطلق. أسبوع : سباع .
٥ و ٦ ـ وردا بالنقص في أصل المخطوط.
٧ ـ كودك : ربما أنت. تجي : تأتي.

(٢)

فرد عليه الشاعر
صالح بن سلطان الكواري:

بديت بِسْم الذي باني بِسِتِّهْ سَبِعْ (١)
أيضا بِسَطْ مِثْلِهِنْ بَأرْضِ الرواسي سَبِعْ (٢)
.... **سبع** (٣)
ذِكَرْت لي يَا لَّلخو عِقْب السبِعْ اسْبوع (٤)
هذا العِجاف التي تاكل سمانِ اسْبوع (٥)
أمشي في فِكْرِتي وَادْرَعْ بِجِلدِ سْبوع (٦)
يا حيث اللَّه قِسَمْ للدال حامل سَبِعْ (٧)

---

١ ـ باني بستة سبع : باني السموات السبع في ستة أيام.
٢ ـ مد الأراضي السبع أيضًا.
٣ ـ نقص هذا الشطر ورد هكذا في أصل المخطوط.
٤ ـ يا للخو : يا أخي. عقب السبع سبوع : سبعة بعد سبعة.
٥ ـ العجاف : الهزلى التي لا لحم عليها ولا شحم. سبوع : سبعة، ويتضح من الإجابة أن السؤال كان حول حلم عزيز مصر، إذ رأى سبع بقرات جميلات طالعة من النهر ترتعي البقرات في روضة ، ثم رأى سبع بقرات قبيحة المنظر عجافاً خرجت من النهر وأكلت الأولى السمينة. (قصص الأنبياء ـ ص : ١٢٨).
٦ ـ أدرع : ألبس. سبوع : سباع.

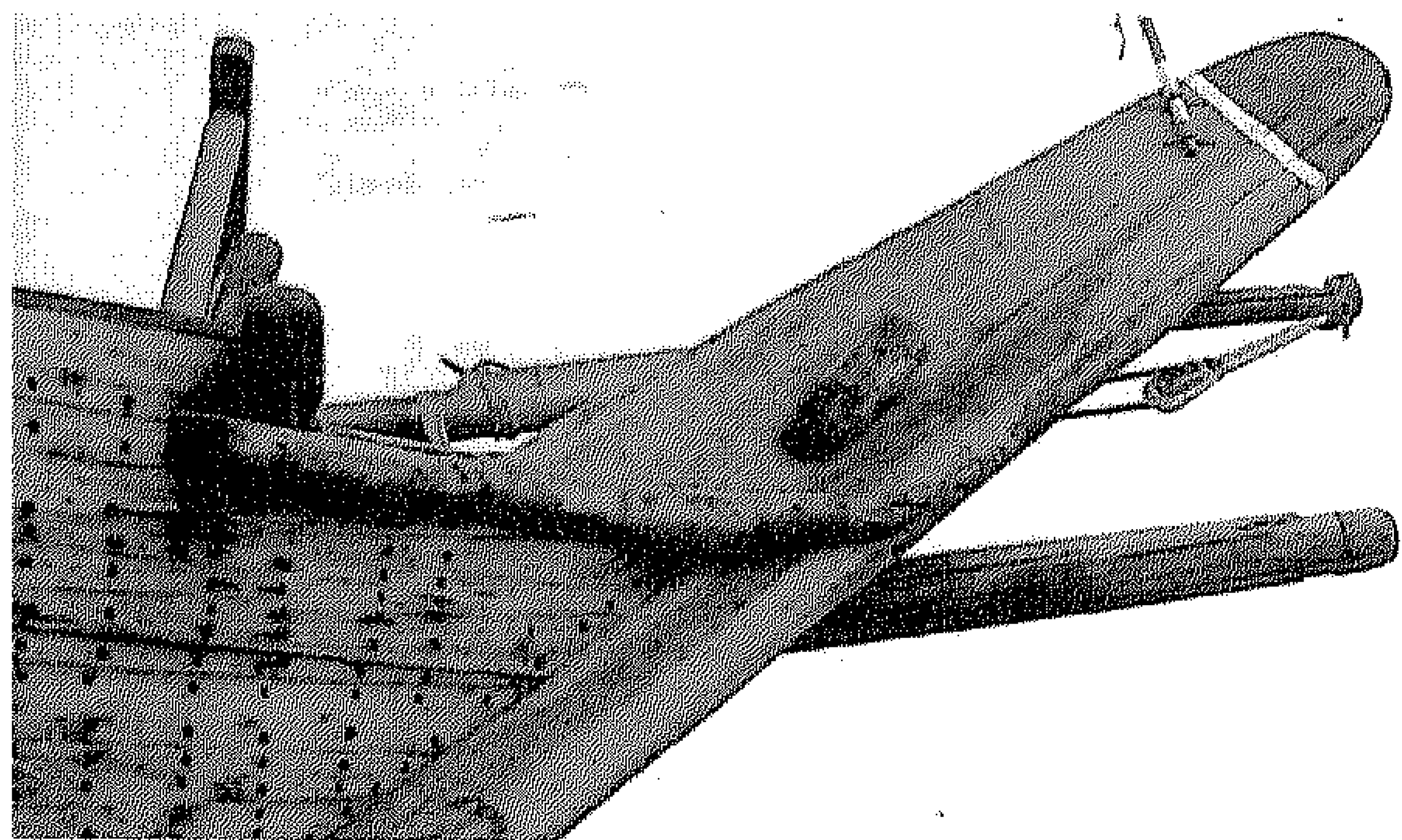

المأثورات
الشعبية

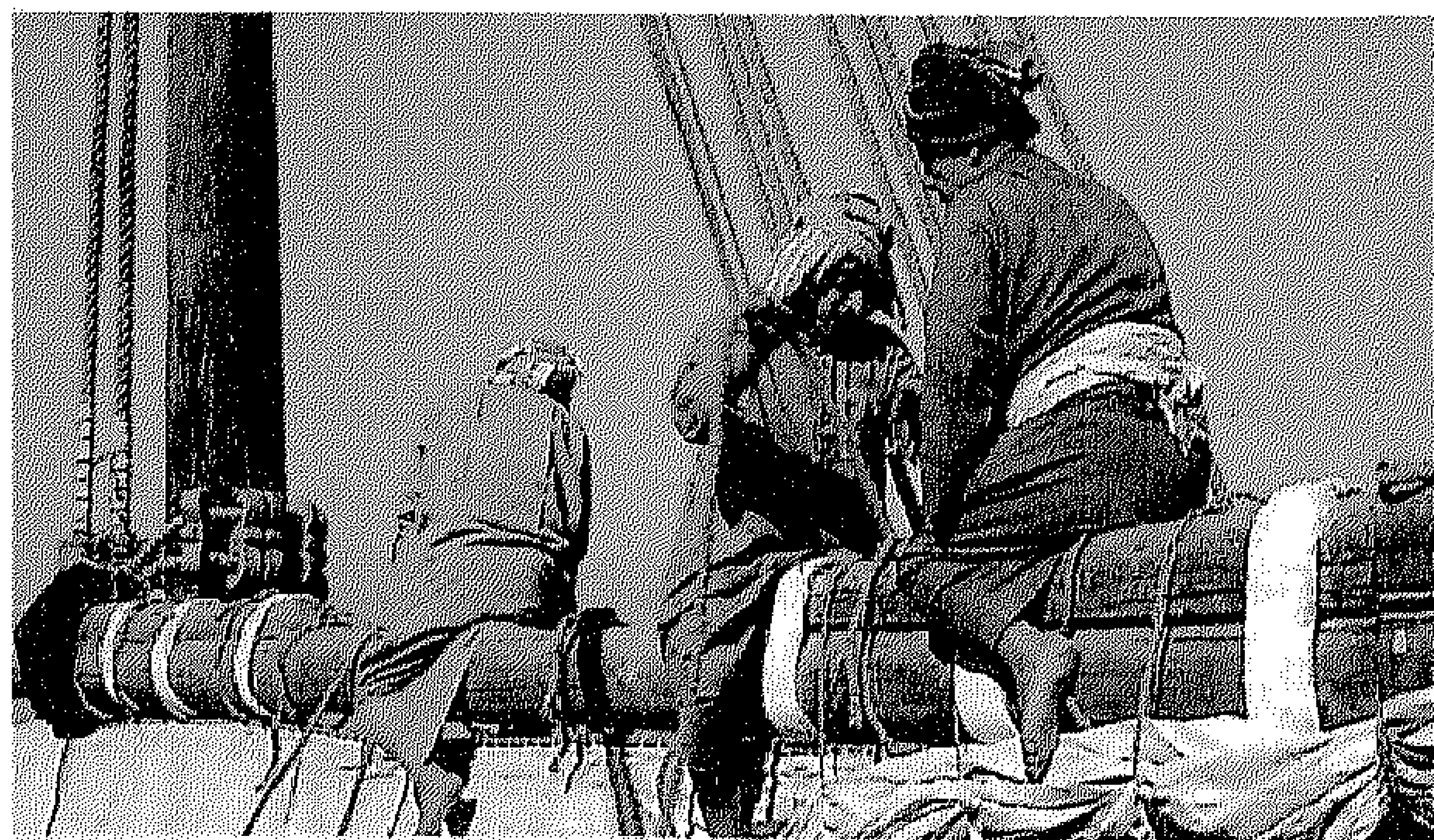


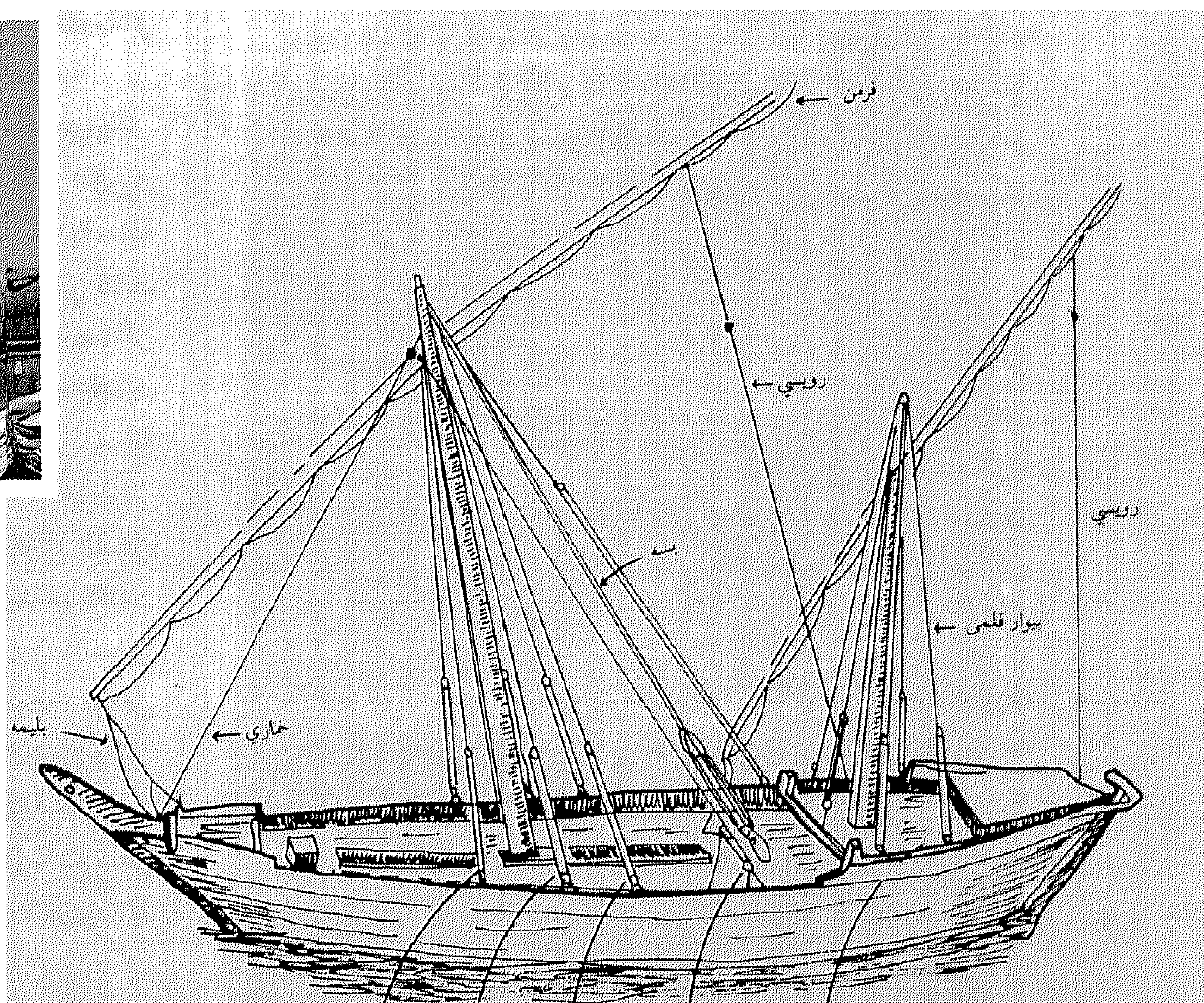


الصادق محمد سليمان

صناعة السفن الشراعية في الكويت







تأليف
د. يعقوب يوسف الحجي

المؤلف : الدكتور **يعقوب يوسف الحجي** .
عدد الصفحات : ٣٩٩ صفحة حجم متوسط .
الناشر : مركز التراث الشعبي لدول الخيج العربية .
سنة النشر : ١٩٨٨ .

يتناول هذا الكتاب صناعة من الصناعات العريقة التي عرفتها منطقة الخليج العربي ، والمنطقة التي تمتد من شبه القارة الهندية حتى منطقة الساحل الأفريقي الشرقي ، حيث توجد أهم المراكز لهذه الصناعة ، ألا وهي صناعة السفن الشراعية .

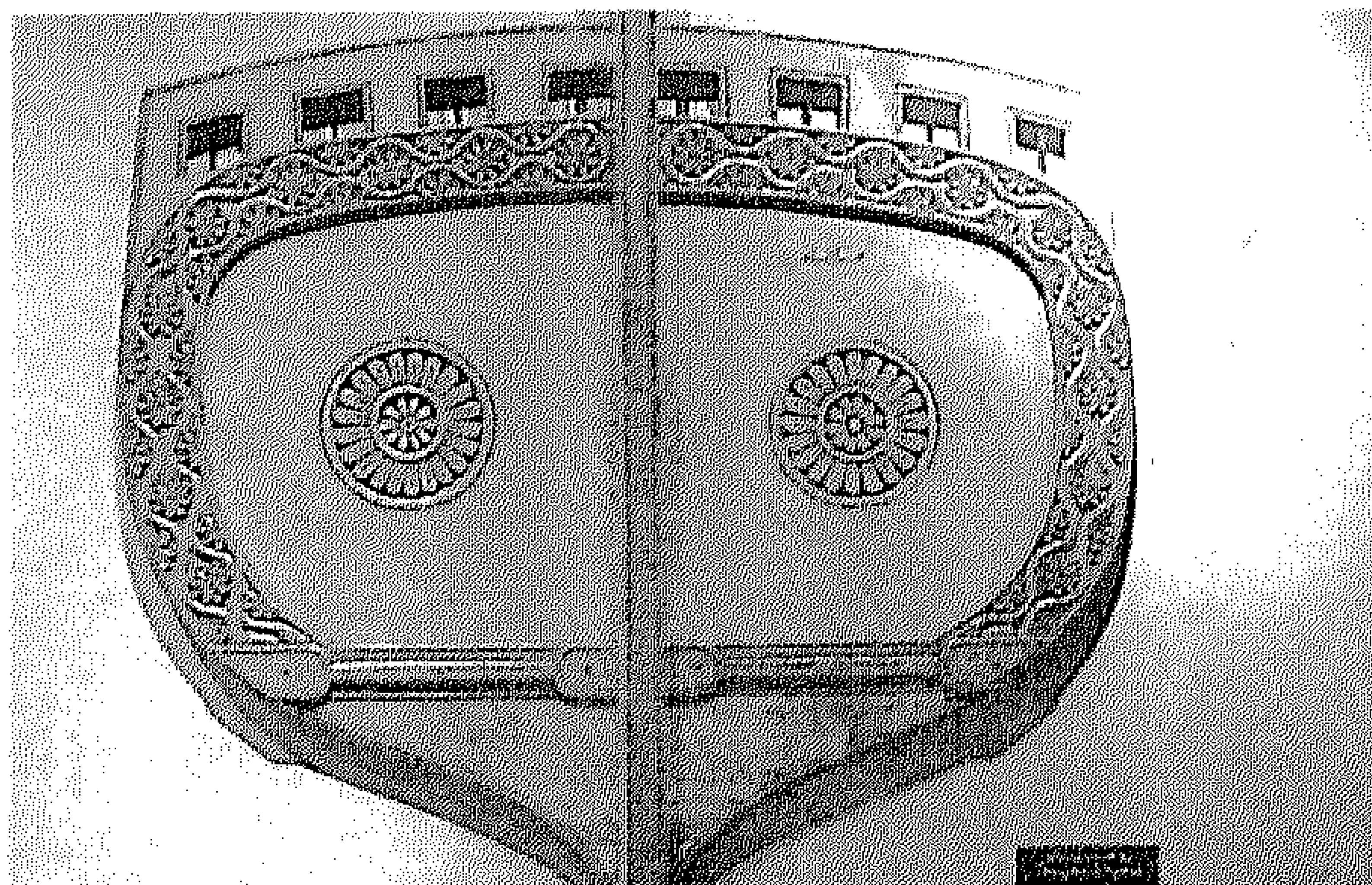
والواقع أن ازدهار هذه الصناعة في هذا الحزام العريض يرجع إلى عدد من الأسباب الجوهرية ، ذلك أن هذه المناطق التي تشكل اضلاع هذا المثلث من القرن الأفريقي حتى جنوبي القارة الآسيوية الهند والصين وما حولها من الجزائر ، ثم المناطق الغربية من القارة الآسيوية (منطقة الخليج العربي) يوجد بها أهم المراكز التجارية إضافة إلى أنها مستودع للمواد الخام .

الكتاب يشمل سبعة فصول ، إضافة إلى التمهيد والمقدمة في صدر الكتاب ، ومعجم الكلمات والمصادر والمراجع في آخره .

في المقدمة يعطي المؤلف لمحة تاريخية خاطفة عن ظهور الكويت كمنطقة تجمع سكاني لهجرات قبلية استقرت فيها ، ولها صلة بالبحر ، حيث كانت تمارس نشاطًا بحريًا في المناطق التي كانت تقطنها قبل حضورها الكويت . وعملت هذه المجموعات بعد أن استقرت على استقدام صناع السفن من عمان والبحرين ، فازدهرت هذه الصناعة بدرجة كبيرة ، ونشطت التجارة والأعمال البحرية الأخرى مثل صيد اللؤلؤ وصيد السمك .

الفصل الأول من الكتاب يتحدث فيه المؤلف عن أنواع السفن الشراعية والمواد المستخدمة في صناعتها ، فيحدد ست وظائف تطلبت بناء السفن وهي الغوص بحثًا عن اللؤلؤ والنقل البحري (السفر) والتجارة بين موانىء الخليج (القطاعة) ، وصيد السمك ، والنقل الساحلي ، وأخيرًا نقل الماء العذب من شط العرب إلى الكويت . وقد جاء تصميم كل سفينة مختلفًا عن الأخرى تبعًا للوظيفة التي من أجلها صُنعت ، فسفن الغوص تميزت بصغر الحجم مقارنة مع سفن النقل ، كما أن التصميم في كل منهما جاء مختلفاً عن الأخرى ، إذ تسير سفن الغوص مثلًا بواسطة الأشرعة والمجاديف في حين أن سفن النقل تستخدم الأشرعة فقط لكبر حجمها .

ثم يرصد المؤلف أنواع السفن في كل قطاع من هذه القطاعات الرئيسة ، ويبدأ بسفن الغوص وهي ست ، منها :



مؤخرة السنبوك

١ ـ **الجالبوت أو «الجالبوته»** : وهي سفينة يتراوح طول قاعدتها من ١٥ إلى ٤٠ ذراعًا وتتميز بعمود مقدمتها المرتكز على قاعدتها بزاوية شبه قائمة . وبمؤخرتها التي تنتهي بمقطع مستطيل الشكل ذي استدارة في زواياه ويسمى الرقعة ، وتحتوي على عدد كبير من المجاديف وتستخدم في التنقل من الأماكن القريبة ، كما استخدمها الطواشون في تنقلاتهم بين سفن الغوص داخل البحر .

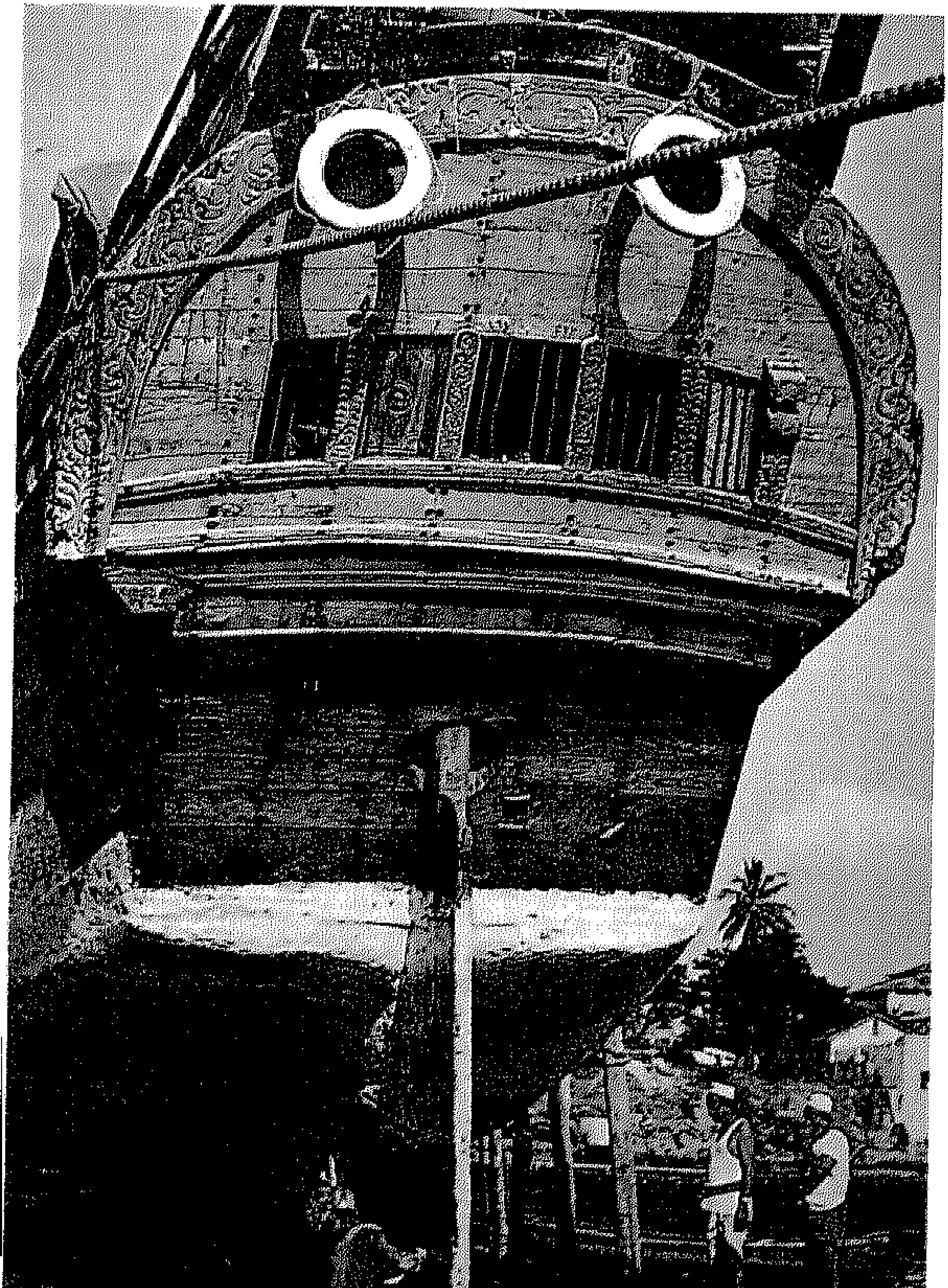
٢ ـ **السنبوك** : أحد سفن الغوص الرئيسة وتختلف مقدمته عن مقدمة الجالبوت ، فالعمود الأمامي فيه ، عبارة عن قطعتين من الخشب متصلتين لتكّونا مقدمة ترتكز على القاعدة بزاوية معينة ، أما مؤخرة **السنبوك** فهي تنتهي برقعة مزينة بالنقوش المحفورة الجميلة ، وقد استخدم السنبوك أيضًا في عمليات **الطواشة** (تجارة اللؤلؤ) .

٣ـ **الشوعي** : وهو أصغر من السنبوك ، وكان يستعمل بكثرة في الكويت في عمليات الغوص ، له مقدمة تنتهي بطرف علوي يشبه طرف السيف وهو على درجة كبيرة من الجمال ، أما مؤخرته فتخلو من النقوش . وعمود المقدمة عبارة عن قطعتين على شكل دائري .

٤ ـ **البقارة والبتيل** : من سفن الغوص ، وهما متشابهتان إلى حد كبير وتعتبران من أوائل السفن التي استخدمت للغوص ، ويشتركان في طريقة صنع قاعدتهما والمؤخرة والدفة . والقاعدة في كليهما عبارة عن جزئين احدهما في وضع أفقي والآخر يميل إلى الأعلى عليه بزاوية حوالي ١٠ درجات . طول الجزء الأخير حوالي نصف الجزء الأول . وتنهي المؤخرة بشكل يشبه رأس الإنسان وتختلف مقدمة البتيل عن مقدمة البقارة ، ففي حين تنهى مقدمة الأولى بقطعة خشب بيضاوية الشكل تسمى «**الطبق**» نجد مقدمة الأخيرة تخلو منها . والبتيل والبقارة من السفن السريعة . وقد استخدمها القراصنة في الخليج .

٥ ـ **البوم** : وهي أشهر أنواع السفن التي قام بتصميمها صناع السفن في الكويت واستخدمت في الغوص والنقل البحري مع اختلافات بسيطة في التصميم اقتضاها الغرض المطلوب صنعها له .

مؤخرة البغلة



٢ ـ سفن النقل البحري :

وهذه السفن توخى في تصميمها أن تكون واسعة وقوية فهي سفن تستخدم للنقل ولا بد أن تكون واسعة حتى تتمكن من أن تحمل أكبر قدر من الحمولة ، كما أنها لا بد أن تكون قوية حيث المسافات التي تقطعها في عرض البحر ليست قريبة ومواجهة بالعواصف والأمواج والزوابع ، وصلت حمولة بعض هذه السفن إلى خمسمائة طن . ولسفن النقل البحري أكثر من سطح فهناك السطح السفلي الرئيس وسطح في المؤخرة يدعى «**النيم**» وتوجد تحته غرف لتخرين الأمتعة والمؤن وأخرى للنوم ولسفن النقل البحري صاريان كبير وآخر صغير ، وهي تخلو تمامًا من المجاديف . وأهم الأنواع التي اشتهرت بالكويت نوعان هما : **البغلة والبوم السفار** .

٣ ـ سفن النقل داخل الخليج (القطاعة) :

القطاعة تعني نقل البضائع من ميناء لآخر داخل مياه الخليج ومن أشهر أنواعه البوم القطاعة الذي زود بأسطح إضافية للحمولة ولا تتجاوز حمولته المائة طن وله صار كبير وآخر صغير وليس به أية مجاديف .

٤ ـ سفن صيد الأسماك :

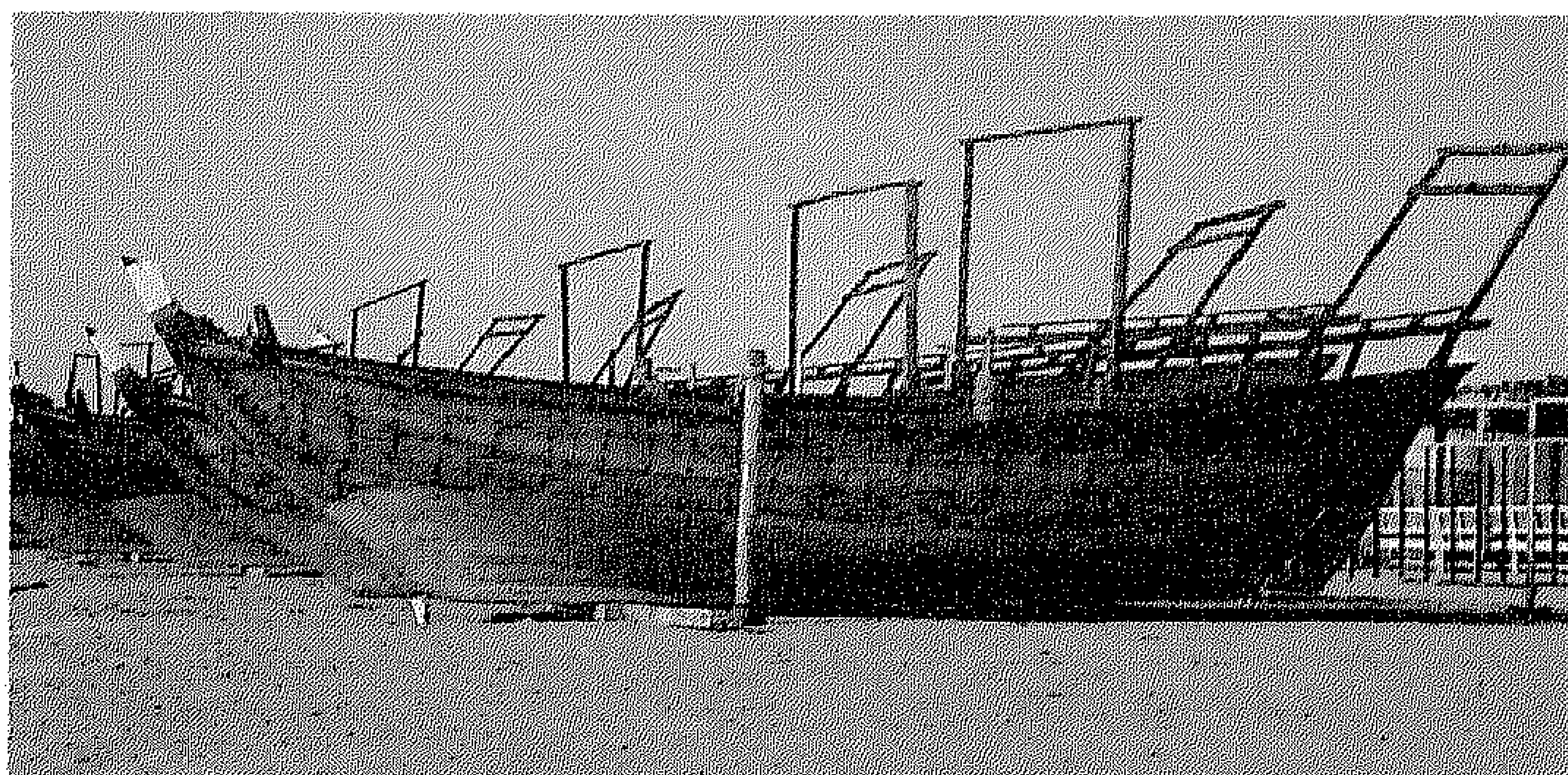
الورجية : وتدعى «**شاشة**» في بعض مناطق الخليج مصنوعة من جريد النخل وقد يستخدم لها شراع صغير وتستخدم في مناطق الصيد القريبة من الساحل . ولا تزال تستخدم في بعض السواحل الخليجية .

الشوعي : ويستخدم في الصيد في الأماكن البعيدة عن الساحل .

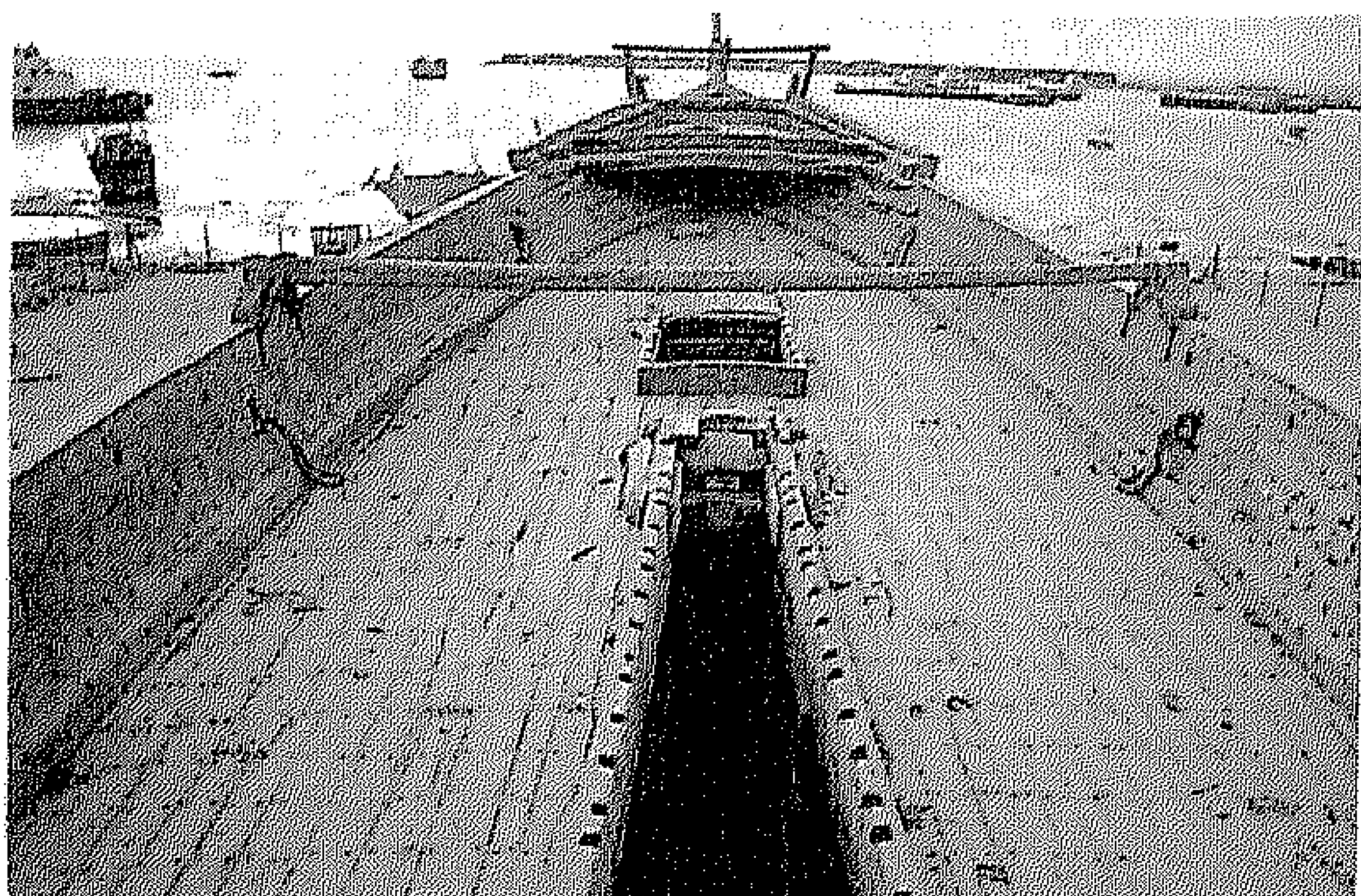
البلم الفودري : اسم «**البلم**» أساسًا كان لسفن عراقية ، وصنعت في الكويت شبيهاً لها مع بعض الاختلافات . أما كلمة «**الفودري**» فهي نسبة إلى صيادي الأسماك من فريق «**الفوادرة**» وهو حي من أحياء المدينة .

اللنج : وهي السفينة التي لا تزال مستخدمة في الكويت حتى الآن وفي الوقت الحاضر فإنها تسير بواسطة محرك يستخدم الوقود .

الهوري : ويستورد من الهند . وهو قارب صغير يسع شخصين مصنوع من جذع شجرة ويستخدم في نقل الأسماك من المصائد إلى الساحل ، كما يستخدم في التنقل بين السفن .



مجموعة من «الشواعي»

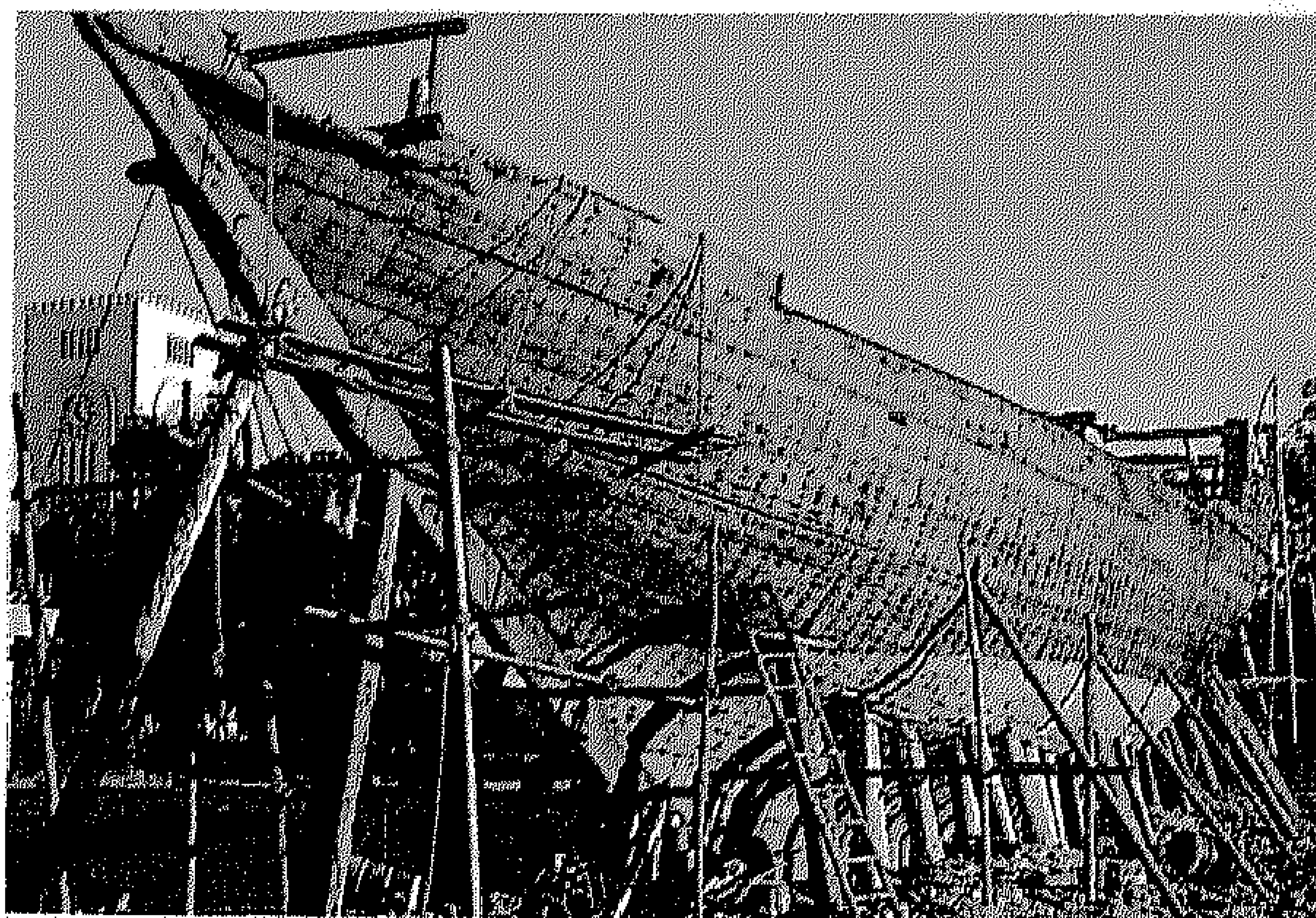


سطح سفينة من الداخل

٥ ـ سفن النقل الساحلي :

وهي سفن صنعت في الكويت لأغراض محلية داخلية مثل نقل مواد البناء والمواد الغذائية من البواخر الكبيرة إلى الساحل . وعرف في الكويت نوعان من هذه السفن وهما «**النشالة**» و«**حمال باشي**» أما الأول فاستخدم لنقل مواد البناء مثل الأحجار وغيرها . وهي سفينة تشبه البوم ولها صار ، وسطحها مكشوف لسهولة التحميل والتفريغ . أما النوع الثاني فهو «**حمال باشي**» وقد صنع هذا النوع لنقل البضائع من البواخر إلى الساحل . وهي سفينة لا شراع لها وتسحب بواسطة مركب بخاري يتبع للميناء . وتشبه البوم من المقدمة والمؤخرة .

طريقة رفع السفينة عند استبدال قاعدتها



٦ ـ سفن نقل الماء :

وهذا النوع من السفن كما هو واضح كان مخصصًا لنقل الماء العذب ولم يصنع منها إلا نوع واحد منها هو «**بوم الماء**» وهي تختلف قليلًا عن البوم العادي . ويتم نقل الماء عن طريق خزانات كبيرة من الخشب تسمى «**فنطاس**» ويحمل البوم عدد من هذه الخزانات .

ثم يتعرض المؤلف في نفس الفصل للمواد المستخدمة في هذه الصناعة مثل الأخشاب وأنواعها . ويعدد سبعة أنواع منها . ثم يتناول بعض المواد العضوية التي تدخل في صناعة السفن مثل :

الصل وهو زيت يستخرج من سمك السردين وكبد القرش ، ويستخدم لطلاء السفن من الداخل والخارج قبل إنزالها إلى الماء . وهو يحافظ على جسم السفينة من التآكل .

الدامر: وهو مادة صمغية تستخرج من الأشجار في الهند . ويستخدم مخلوطًا مع **الصل** لطلاء أجزاء السفينة التي تغطس في الماء لحمايتها من التعفن .

الحل : وهو زيت يستخرج من جوز الهند وتشبع به فتائل القطن التي تستخدم في سد الفتحات بين الألواح الخشبية للسفينة لمنع تسرب الماء .

الشونة : وهو مزيج من الجير المسحوق وشحوم الأغنام يخلط على النار ويستعمل لطلاء السفينة من أسفل لمنع التصاق بعض الحيوانات البحرية .

الحبال : وتصنع من ألياف جوز الهند .

الحومار : وهو مادة معدنية حمراء اللون تستخدم في وضع العلامات أثناء العمل في صناعة السفينة من خطوط ونقاط وغيرها .

الشراع : وهو قماش سميك من القطن يصنع في الهند .

أمـا الأدوات المستخدمـة فهي الجـدوم ، المجـدح ، المنشار ، المطرقة ، المنقر ، الرنده ، الجوبار ، السكنيه ، الهنداسة ، البلد ، ميزان الماء ، المتر ، الخيط والقلم . ومعظمها من أدوات النجارة المعروفة.

٢ ـ الفصل الثاني :

خطوات صناعة سفينة شراعية (بوم)

يصف المؤلف في هذا الفصل استنادًا إلى المعلومات التي جمعها من صناع السفن المعروفين الخطوات التي تتم بها صناعة السفينة ابتدءًا من الاتفاق الذي يبدأ بين أحد التجار أو النوخذة والصانع ، حيث يحدد له تفاصيل وأوصاف السفينة التي يريدها ، ثم تتوالى الخطوات بالتتابع كما يلي :

١ ـ إعداد خشبة القاعدة (**البيص**) .

٢ ـ تركيب المقدمة (**ميل صدر**) .

٣ ـ إعداد **القفل** .

٤ ـ تركيب خشبة المؤخرة (**ميل تفر**) .

٥ ـ تركيب لوح المالج (**المالك**) .

٦ ـتركيب لوح الخد والألواح الأخر .

تركيب القائم



٧ ـ تركيب العقرب .

٨ ـ تركيب لوح الجافتوه .

٩ ـ تركيب الجزرات .

١٠ ـ تركيب الفرمات (أضلاع السفينة الداخلية) .

١١ ـ تركيب القائم .

١٢ ـ تركيب السلبيس والدرميت .

١٣ ـ تركيب الصوارات .

١٤ ـ تركيب الفلس .

١٥ ـ تركيب العبيدار .

١٦ ـ تركيب الكشتيل .

ثم القيام بالأعمال الضرورية الأخرى قبل الانتهاء من صنع السفينة وهي :

١ ـ التريج والزبدرة .

٢ ـ السديري .

٣ ـ الصيري .

٤ ـ الدريشة .

٥ ـ الجالي .

٦ ـ السريدان .

٧ ـ الزولي .

٨ ـ الماشوه .

٩ ـ خزان الماء .

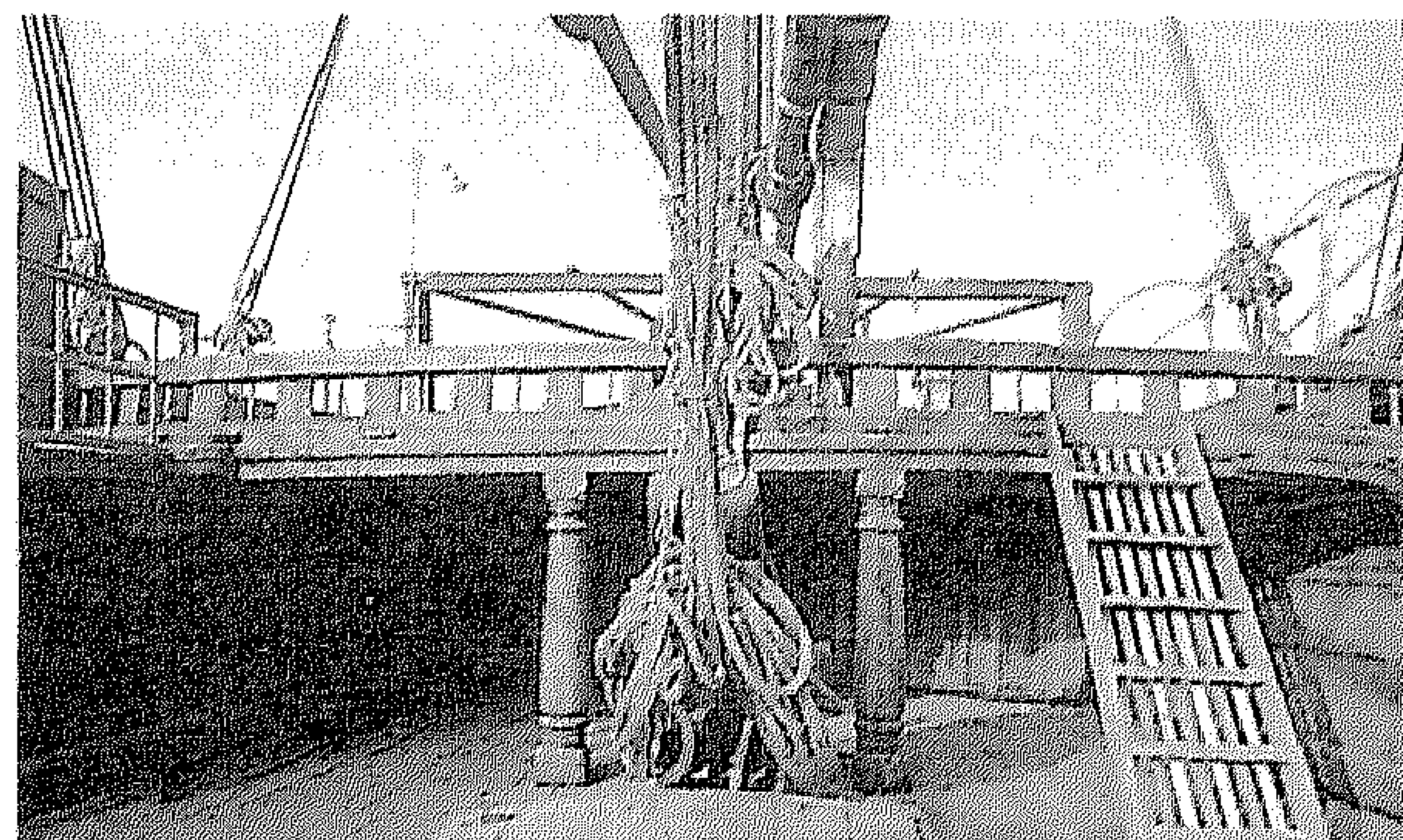
ويشرح المؤلف كل هذه الخطوات بالتفصيل الدقيق ، وبوصف العملية ، وشرح ماهية الجزء ووضعه في السفينة مستعينًا بالصور الفوتوغرافية والرسوم التوضيحية بالقياسات الدقيقة .

الفصل الثالث :

تجهيز السفينة وإعدادها للسفر

وفي هذا الفصل يصف المؤلف إعداد السفينة والخطوات الأخيرة في اكتمال صنورتها تمامًا فيوضح كيفية إعداد بعض الأجزاء الرئيسة وتـركيبهـا مثـل «الصـاري ، والفـرامن ، والعبـد ، والجـامعـة ، والقبـاقيب ، والقفـاني ، والدستور ، والدفة ، والسكان ، والكانه ، والأشرعة ، والحبال» ثم يصف كيفية تفصيل الشراع .

ويتحدث المؤلف عن أنواع الأشرعة لبعض السفن ومقاييسها ، ويتنـاول طريقـة إنـزال السفن إلى البحـر ، حيث يذكر أن هناك طريقتـين : الأولى وهي عنـدما تكون السفينة قرب الساحل . أما



الطريقة الثانية فتعرف بطريقة «العجام» وتستخدم عندما تكون السفينة بعيدة عن البحر، ولا تتم هذه العملية عندما يكون البحر في حالة الجزر، ثم في نهاية الفصل يتحدث المؤلف عن طريقة رفع الصاري في السفينة وتكاليف صناعة السفن في الكويت، فيذكر أن تكاليف صناعة كل سفينة تختلف باختلاف نوعها وحجمها والوقت الذي تبنى فيه، فمثلاً سفن الغوص «الجالبوت والسنبوك» أقل تكلفة من سفن السفر مثل «البوم» و «البغلة» وقدرت تكاليف بناء سفينة من نوع «البوم» متوسطة الحجم في عام ١٩٣٧ بحوالي ١٤,٧٠٠ روبية في ذلك الوقت.

ثم يتحدث عن إصلاح السفن وأعمال الصيانة التي من أهمها إصلاح القاعدة «البيص» أو استبدالها بأخرى، واستبدال عمودي المؤخرة والمقدمة وكذلك الألواح الجانبية التي أصابها الوهن إضافة إلى الأعمال الأخرى مثل سد الفجوات ودهن السفينة وما إليه. وقد تعمر السفينة نتيجة للصيانة المستمرة بين أربعين وخمسين سنة وربما أكثر.

الفصل الرابع

صناع السفن الكويتيون

الحديث عن أي صناعة أو حرفة يدوية وإنتاج هذه الحرفة أو الصناعة لا بد وأن يكون للصائغ أو الحرفي نصيب فيه، فالصانع هو الذي يحفظ هذه الصناعة كخبرة في عقله، وهو الذي ينقل هذه الخبرة إلى غيره، فلا بد من الحديث عنه، وهذا ما قام به المؤلف في هذا الفصل. حيث ذكر أنه يمكن تحديد ثلاثة أجيال من الصناع

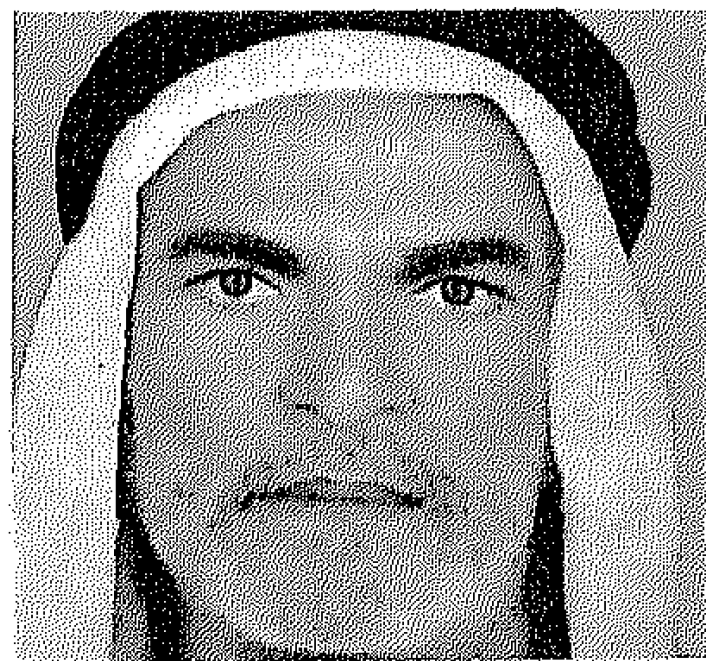


الأستاذ حمود بن بدر



الأستاذ محمد عبدالله

السفن في الكويت: جيل الرعيل الأول وهو أول السلسلة وهم الصناع الذين قدموا إلى الكويت من البحرين وغيرها من دول الخليج، ويذكر المؤلف أن المعلومات عن هذا الجيل قليلة، وحدد منتصف القرن التاسع عشر كنهاية لهذا الجيل.



الأستاذ حسين الغضبان



الأستاذ علي عبد الرسول

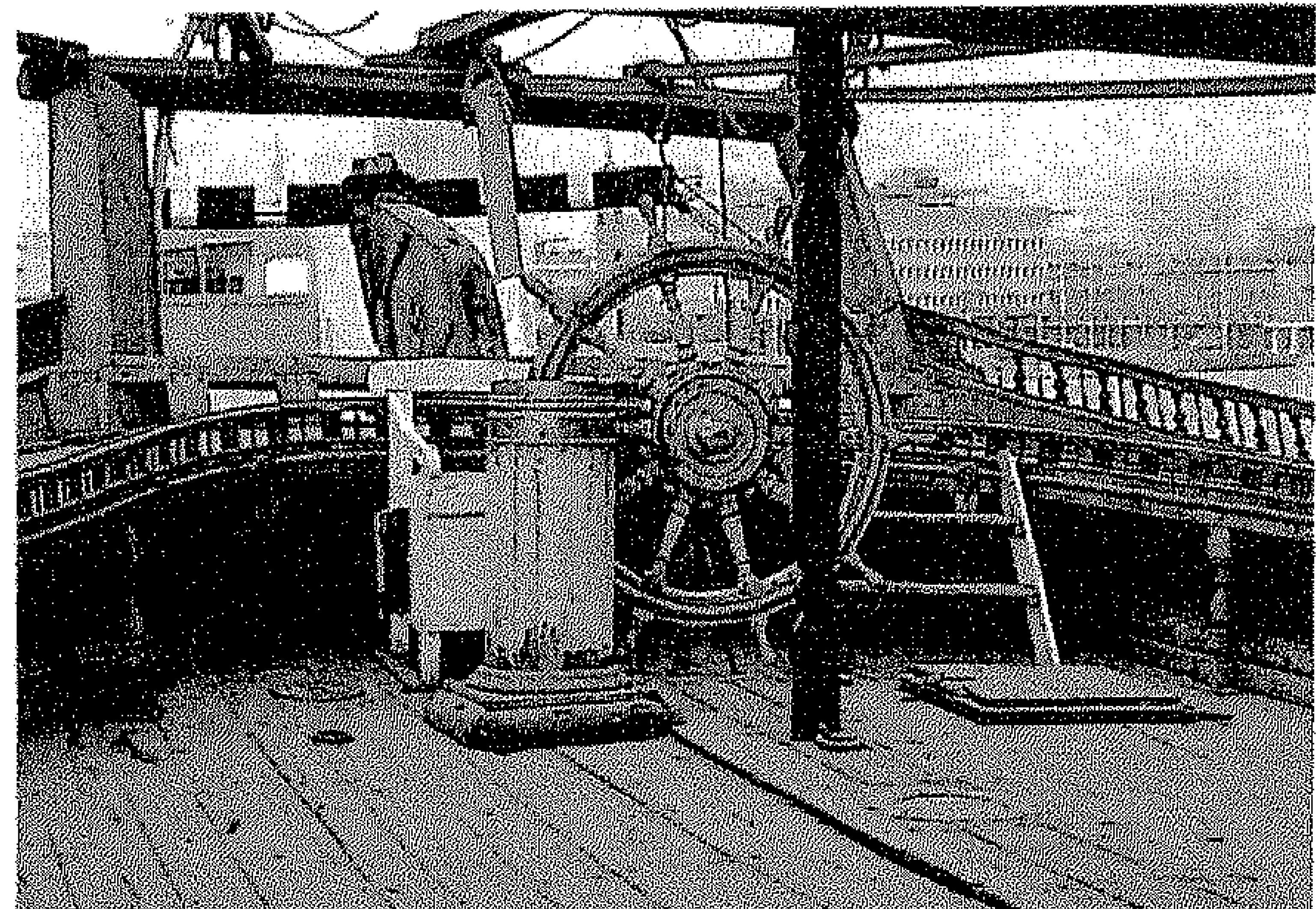
أما الجيل الثاني فيمثله تلاميذ هؤلاء الصناع من الجيل الأول والجيل الثالث والأخير هم الذين عرفت بفضلهم الكويت كبلد مشهور بصناعة سفن «البوم» الشراعية. وهذا الجيل كان له الفضل في ارتقاء وتطوير هذه الصناعة بالكويت.

الفصل الخامس

أشهر سفن الغوص والنقل الساحلي في الكويت

في هذا الفصل استعرض المؤلف أسماء السفن التي عرفت في الكويت في أيام الغوص، وتلك التي كانت تستخدم في النقل قبل ظهور النفط. وغالبًا ما يذكر المؤلف قصة بناء السفينة وصاحبها


آلة الدوار




جذوع الأشجار المستخدمة في الصناعة

والصانع الذي قام بصنعها ، وبلغت السفن التي شملها هذا الفصل حوالي الخمسين سفينة من كل الأنواع .

الفصل السادس

السفن الشهيرة في تاريخ السفر البحري الكويتي

وهذه السفن هي التي كانت تستخدم في النقل البحري ـ التجارة ـ مع بلدان الخليج العربي ، وقد عملت هذه السفن بين موانىء الكويت وموانىء الهند وغيرها من بلدان الساحل المطلة على الخليج العربي وساحل افريقيا . ومن أهم الأنواع التي كانت تستخدم في هذه الأغراض سفن من نوع «**البغلة**» والتي كان يصل حمولة بعضها إلى ٤٠٠ ـ ٥٠٠ طن . ويذكر المؤلف أن المعلومات التي استقاها من صناع السفن كانت تشير إلى أن هذا النوع من السفن نقل الصناع الكويتيون تصميماته من عمان ومراكز صناعة السفن على الساحل الإيراني مثل «**لنجة**» و «**الجسم**» وربما من الصناع الهنود .

والنوع الآخر المستخدم هو «**البوم**» وهي سفن قام بتصميمها الصناع الكويتيون . ويعدد المؤلف السفن ـ من كلا النوعين ـ التي عرفها تاريخ الكويت والتي بلغ عددها حوالي التسعين سفينة .

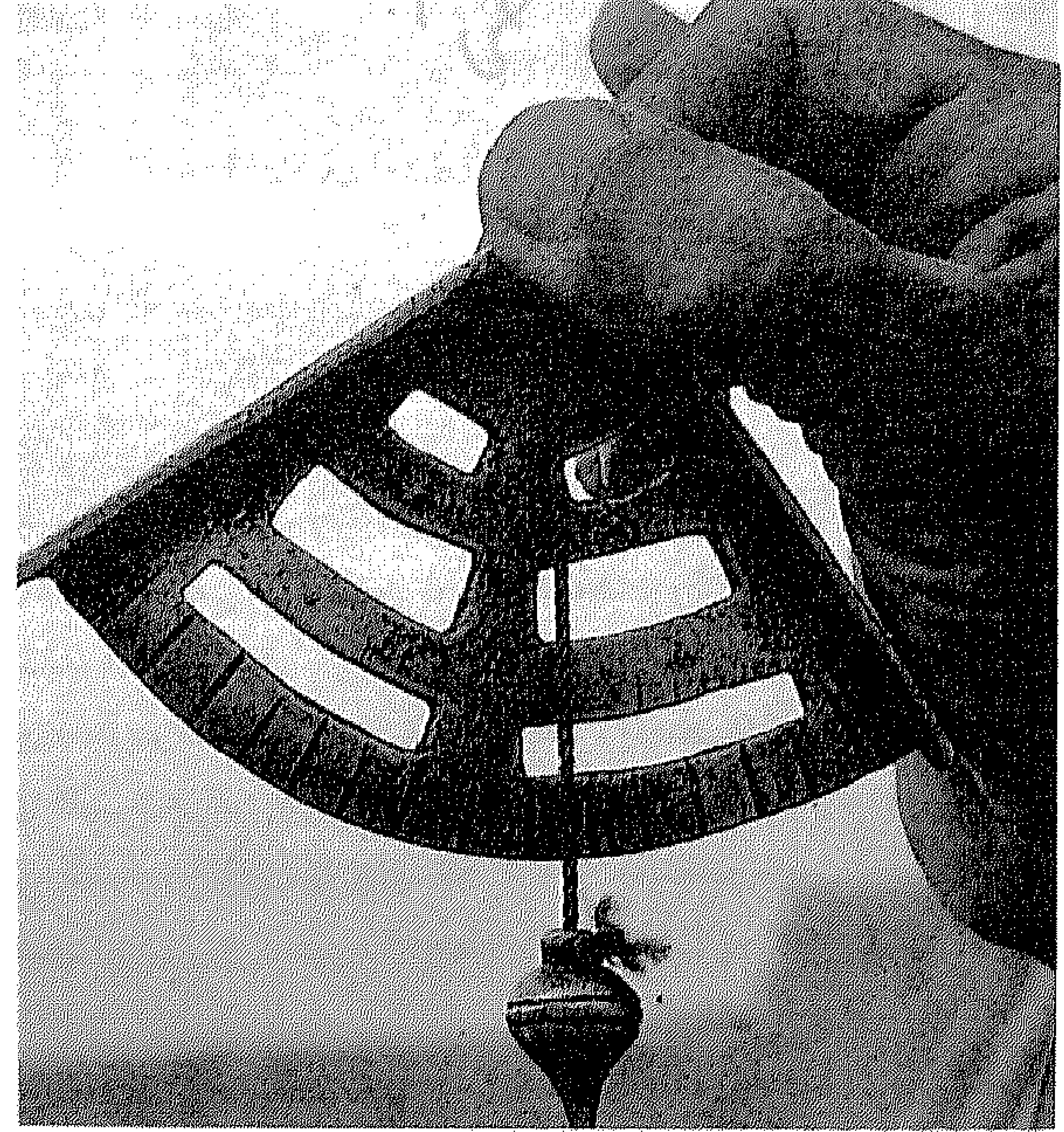
الفصل السابع :

صناعة السفن في الكويت بين الحاضر والمستقبل

في هذا الفصل القصير والذي كان من المفترض أن يكون خاتمة آثار المؤلف نقطة في غاية الأهمية ، وهي النقطة التي توضح أهمية كتاب مثل هذا الكتاب الذي نحن بصدده ، فيذكر المؤلف أن صناعة السفن في الكويت قامت نتيجة لحاجة ماسة في ذلك الوقت وهو تلبية مطالب البناء الاقتصادي المعتمد على البحر ، سواء في الغوص أو صيد السمك أو النقل البحري ، ومن ثم ازدهرت هذه الصناعة وعند ظهور البترول وتغير النمط الاقتصادي السائد اختفت هذه الصناعة . وشارفت على الاندثار التام لولا قلة من الصناع لا يزالون يقومون بنشاط محدود انحصر في صنع بعض النماذج لهذه السفن ، ويتساءل المؤلف : هل بالإمكان المحافظة على هذه الصناعة من



آلة الهنداسة



الانقراض التام ؟ وهل هناك من وسيلة تحفظ بعض أوجه هذه الصناعة للجيل القادم من الكويتيين ؟ ويجيب على ذلك بأن الوسائل تبدو محدودة وقليلة إذ أنها لا تتعدى الاستمرار في صناعة النماذج الخشبية الصغيرة والكبيرة ، ويرى المؤلف أن هذا وإن كان لا يحل محل صناعة السفن الأصلية ، إلا أنه محاولة للإبقاء على هذا التراث . والذين يقومون بهذا العمل هم أبناء صناع السفن حيث يقومون بنقل المعلومات عن هذه الصناعة لبعضهم في مكان يبدو أنه مخصص لهذا الغرض . ويتم التدريب للشباب الذين ينتمون لهذه المهنة . ويرى المؤلف أن هناك طريقة يمكن أن تحفظ بعض التصاميم وهي طريقة نصف النموذج .

ملاحظات :

إذا كان هناك ما يمكن أن يقال عن الكتاب فالحق أنه زاخر بمعلومات كثيرة ودقيقة عن هذه الصناعة خاصة الفصل الأول والثاني والثالث والرابع حيث كان التركيز على أنواع السفن وطرق الصناعة وخطواتها والمواد التي تستخدم والأدوات والصناع أنفسهم . وهذه المعلومات هي ما يهم في أي حرفة أو صناعة ، لذلك نقول إن المؤلف وفق في هذا الجانب وتميزت معلوماته بالثراء والدقة . وإذا كانت هناك ملاحظة في هذا الجزء فإنها تتعلق بجانب الحرفة ، ذلك أن المؤلف لم يعط أهمية لبيان كيف يتم تعلم الحرفة وكيف تنقل من شخص لآخر وطريقة التلمذة والفترة التي يقضيها التلميذ في الصناعة ، وهل تنحصر الحرفة في أسر معينة أم أنها مفتوحة لكل من يريد التعلم وما إلى ذلك . وهي أمور غاية في الأهمية بالنسبة لتوثيق ودراسة أي حرفة .

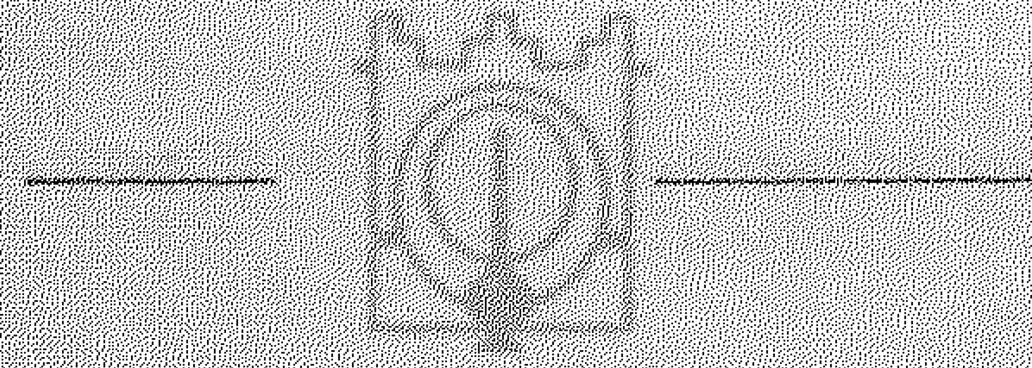
أما **الفصلان الخامس والسادس** فالكتاب ليس في حاجة لهما إذ أن المعلومات التي وردت بهما عن السفن وأصحابها تناولتها كثير من الكتب الأخرى التي تناولت تاريخ الكويت مثل كتاب **الشملان** وغيره .

الفصل السابع فصل صغير ، وليت المؤلف توسع فيه لأن النقاط والأسئلة التي أثارها في هذا الفصل هامة وتحتاج لمزيد من النقاش ، وذلك من خلال ربط الموضوع بقضية المحافظة على الموروث بصفة عامة والاتجاهات في هذا الخصوص مع إبراز الجهد الرسمي والشعبي في الكويت في هذا الاتجاه .

وكلمة أخيرة وهي ما يميز هذا الكتاب أنه اعتمد في معلوماته على عدد كبير من المصادر الأصلية إذ بلغ عدد الذين تمت مقابلتهم من الصناع والنواخذة والتجار وغيرهم حوالي الخمسين شخصًا والحقيقة - وإن كانت العبرة ليست بالكم - أن عددًا مثل هذا من المصادر التي كان لها صلة مباشرة بهذا العمل يظهر مدى جدية هذا العمل وأهمية المعلومات التي وردت فيه .

ولا ننسى أن المؤلف أورد قائمة ببعض الكلمات والاصطلاحات التي تتعلق بأجزاء السفينة والأدوات والمواد المتعلقة بهذه الصناعة بلغت حوالي المائة وخمسين اصطلاحًا .

كما جاءت المعلومات موثقة بالصور الملونة الجيدة والرسوم الإيضاحية مما أعطى العمل عمقًا علميًا . وفي النهاية لا نملك إلا أن نحيي هذا الجهد للدكتور **يعقوب** خاصة وأن اهتمامه بهذا المجال جاء نتيجة دوافع واهتمامات خاصة وهو موقف وجهد يستحق الإشادة به ، والكتاب يسد جانبًا هامًا في هذا المجال من الدراسات الفولكلورية - (الثقافة المادية) في منطقة الخليج .

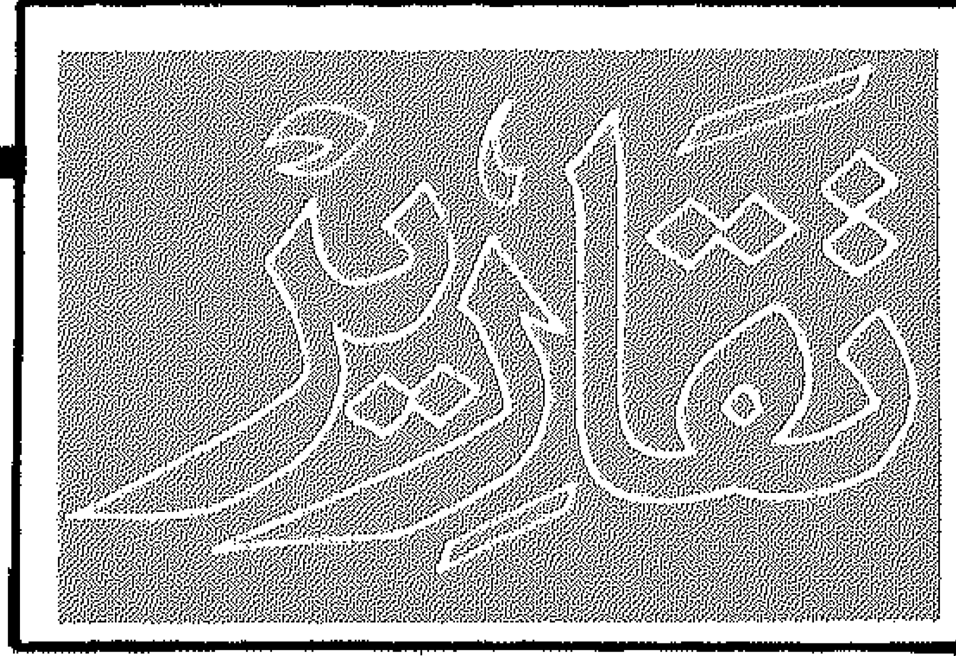


مطبوعات صدرت

١ ـ الأغاني الكويتية ـ د . يوسف دوخي .
٢ ـ مخطط أوضاع الفنانين ـ د . طارق حسون فريد .
٣ ـ القصص الشعبي في قطر ـ د . محمد طالب الدويك .
٤ ـ مواويل من الخليج ـ رواية ـ حارب راشد الحارب .
٥ ـ الزخرفة الجبسية في الخليج ـ محمد علي عبدالله .
٦ ـ التراث التقليدي للابس النساء في نجد ـ ليلى صالح البسام .
٧ ـ جمع المأثورات الشفهية ـ د . سعد العبدالله الصويان .
٨ ـ الجبيل قرية سعودية (باللغة الإنجليزية) ـ م . عبدالله الشايب .
٩ ـ انماط من الأزياء الشعبية النسائية في الخليج ـ نجلة العزي .
١٠ـ ندوة التخطيط لجمع ودراسة الأدب الشعبي .
١١ـ ندوة التخطيط لجمع وتوثيق الموسيقى والرقص الشعبي .
١٢ـ ندوة التخطيط لجمع ودراسة العادات والتقاليد والمعارف الشعبية .
١٣ـ ندوة التخطيط لدراسة الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية .
١٤ـ الحرف والصناعات في الحجاز في عصر الرسول ﷺ ـ عبدالعزيز العمري .
١٥ـ الشعر النبطي (باللغة الإنجليزية) ـ د . سعد العبدالله الصويان .
١٦ـ معجم الألغاز الشعبية في الكويت ـ د . محمد رجب النجار .
١٧ـ لهجة العجمان في الكويت ـ شريفة المعتوق .
١٨ـ ديوان محمد الكوس ـ جمع وتحقيق : حمد خليفة بوشهاب .
١٩ـ مشروع الجولات الاستكشافية للحضارة الصوتية والحركية في دولة قطر ـ د . طارق حسون فريد .
٢٠ـ ديوان عيسى التاروتي ـ جمع وتحقيق : عبدالله حسن آل عبدالمحسن .
٢١ـ من اغاني المهد في الكويت ـ بزة الباطني .
٢٢ـ مخطط لجمع المعلومات الأولية لحفظ وصيانة واستخدام التراث الموسيقي الشعبي ـ د . طارق حسون فريد .
٢٣ـ مخطط شراء او استنساخ المدونات الموسيقية وتجميع البيانات الأولية لتسجيلات المادة الموسيقية ـ د . طارق حسون فريد .
٢٤ ـ مجلة المأثورات الشعبية من العدد ١ ـ ١٢
٢٥ ـ مواويل من الخليج الـ (ج ٢) ، جمع وتحقيق علي شبيب المناعي ومحمد الكواري .
٢٦ ـ مجارى الهداية «النايلة» راشد بن فاضل البنعلي .
٢٧ ـ مجاري الهداية بالإنجليزية ـ ترجمة فايز صياغ .
٢٨ ـ صناعة السفن الشراعية في الكويت ـ د . يعقوب يوسف الحجي .
٢٩ـ تأصيل التراث الشعبي لدى الطفل العربي في الخليج ـحلقة دراسية مغلقة .
٣٠ ـ الأزياء الشعبية الرجالية في دولة الإمارات وعُمان ـ ناصر حسين العبودي


المأثورات
الشعبية





حلقة نقاشية

حول تقرير مشروع جمع وتصنيف العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة "الميلاد" في دولة قطر من ٢٧ إلى ٢٩/٩/١٩٨٨م



- تصوير شوقي عثمان - مركز التراث الشعبي



بدأ مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية تنفيذ مشروع جمع العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة (الميلاد) ، منذ عام ١٩٨٧ . وذلك في كل من دولة قطر ودولة الكويت ، على أن يستكمل تباعًا في بقية الدول الأعضاء . والمشروع يهدف إلى جمع كل الممارسات التي تصاحب عملية الميلاد ، وهي المرحلة الأولى في دورة الحياة الإنسانية ، سواء كانت معتقدات أو سلوكًا أو تصرفات تتعلق بالوقاية أو الحفاظ على الأم والجنين أو المولود ، أو كانت علاجًا شعبيًا ، أو كانت مجرد معرفة بالأمور المتعلقة بالحمل وأعراضه ، وغيرها مثل الطعام الذي يقدم للحامل ، أو الأم النفساء أو الطفل ... إلخ .

كل ذلك يدخل ضمن العمل في هذه المرحلة ، فالممارسات المتعلقة بهذه الفترة (فترة الميلاد) ـ حسب ما ورد في التقرير ـ لا تبدأ بميلاد الطفل وخروجه إلى الحياة ، لكنها تبدأ قبل ذلك بكثير ، فمنذ الأيام الأولى للحمل تبدأ هذه الممارسات وتستمر حتى يصل الطفل إلى مرحلة أخرى .

موضوع الحلقة النقاشية كان التقرير النهائي لهذا المشروع ، الذي انتهى فريق العمل الذي يتولى تنفيذه في دولة قطر من جمع المادة وإعداد هذا التقرير .

وقد تكون فريق البحث المنفذ لهذا المشروع في دولة قطر من :
١ ـ الأستاذ الدكتور **محمود الكردي** ـ مشرفًا .
٢ ـ الأستاذ الدكتور **فاروق إسماعيل** ـ مشرفًا .
٣ ـ باحثات من مركز الوثائق والدراسات الإنسانية ـ جامعة قطر .

وقد دعا مركز التراث الشعبي مختصين من جامعات وهيئات ومؤسسات علمية مختلفة لمناقشة هذا التقرير . إن الغرض من هذه الحلقة النقاشية لا ينحصر فقط في مناقشة ما توصل إليه التقرير من نتائج ، والوقوف على تلك النتائج ، بل يشمل أهدافًا أخرى مثل عرض سلبيات وإيجابيات هذه التجربة ، حتى يمكن استفادة فرق البحث الأخرى منها ، وتحقيق مزيد من التوثيق لعلاقة المركز مع الباحثين والمؤسسات والهيئات العلمية والجامعية ، والخروج بتوصيات من شأنها أن تدعم العمل البحثي والدراسات في مجال المأثور على النطاق الخليجي بصفة خاصة والعربي بصفة عامة .

ويمكن القول إن هذه الحلقة حققت أهدافها المرجوة منها . فقد تضمن برنامجها مناقشة القضايا التالية :
١ ـ المادة المجموعة : أدوات ووسائل الجمع ـ المنهج ـ طرق التصنيف للمادة .
٢ ـ مضمون التقرير ونتائجه .
٣ ـ صعوبات ومشكلات العمل الميداني .

في الكلمة الافتتاحية تحدث الأستاذ **عبد الرحمن المناعي** المدير العام للمركز عن أهمية التعاون بين المركز والجامعات والمؤسسات العلمية الخليجية .

وأشار إلى أن هذا المشروع كان ثمرة لهذا التعاون ، وأن المركز يأمل أن تستمر العلاقة وتقوى .

على مدى خمس حلقات نوقشت الموضوعات المشار إليها ، حيث بدأت الجلسة الأولى بعرض تفصيلي لاستراتيجية البحث المنهجية قام به الأستاذ الدكتور **محمود الكردي** ، ثم تلاه الأستاذ الدكتور **فاروق إسماعيل** حتى نهاية الجلسة الأولى حيث عرض محتويات التقرير . واستغرق ذلك جزءًا من الجلسة الثانية التي بدأ المشاركون فيها بإثارة النقاط المنهجية فيما يتعلق بالطرق والوسائل التي اتبعت في جمع المادة ، كما امتدت المناقشات إلى قضايا نظرية أثارها المشروع تتصل بالمفاهيم ومنظورات التحليل وما إليه . ثم عقب مشرفا البحث على النقاط التي أثارها المشاركون موضحين وجهة نظرهم من كل نقطة .

موضوع الجلسة الثالثة من هذه الحلقة خصص لصعوبات العمل الميداني ، والمشاكل التي تواجه جامعي المادة ، وقد أثير عدد من النقاط الهامة في هذا المجال فيما يتعلق بالدليل المصمم لجمع المادة ، وإلى أي حد استفاد من الأدلة السابقة في هذا المجال ، وإلى أي مدىً نجح في تحقيق الغرض المطلوب منه ، وهل هناك صعوبات قابلت الجامعين في تسجيل المادة ، وإلى أي حد أمكن التغلب على هذه الصعوبات ان وجدت .

الجلسة الرابعة تركزت المناقشات فيها حول بعض الظواهر الثقافية المرتبطة بموضوع البحث مثل : الختان والنذور ومدلولات الأسماء والتحولات الاجتماعية والاقتصادية ومدى تأثيرها على استمرارية التراث والبناء الثقافي في المجتمع الخليجي ، وقد تميزت هذه الجلسة بجدل أثاره تفسير هذه الظواهر وسبب وجودها في بعض مجتمعات الخليج العربية واختفائها في بعضها الآخر . وقاد هذا النقاش إلى قضية أخرى هامة هي الوضع الحالي للمأثور من خلال التطورات والتحولات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي حدثت وتحدث في المجتمعات الخليجية التي لا تزال تحمل صفات المجتمعات التقليدية .

والعمل الميداني في الدراسات الفولكلورية له أهمية خاصة ، إذ يشكل العمود الفقري في هذه الدراسات ، ذلك أنه دون المادة الأصيلة المنقولة عن المصادر الممارسة أو الحافظة للمأثور يبدو العمل قليل الأهمية . لذلك فإن الجلسة الخامسة كرست للعمل الميداني والمراحل التي تليه من عمليات التصنيف والتنظيم للمادة وما إليه . وكانت أهم النقاط التي أثيرت في هذه الجلسة ـ والتي ركز عليها المشاركون وأكدوا أهميتها ـ هي ضرورة أن يعتمد العمل الميداني على العناصر الوطنية في المنطقة ، ففي هذا تحقيق لاعتبارات عديدة أهمها : أن الشخص الذي ينتمي إلى المجتمع أو المنطقة التي يجرى فيها العمل ، إذا ما كان مزوّدًا بالمعرفة المنهجية ، أقدر على تفادي كثير من الصعوبات التي يواجهها الجامع من خارج المنطقة ، حيث يتمتع بمزايا سهولة التواصل بينه وبين أفراد مجتمعه وفهمه للمادة ، والحكم عليها ، لذلك كان هناك إجماع على أهمية تدريب الكوادر الوطنية لتقوم بهذا العمل ، وهذا بدوره يسهم في تكوين جيل من الباحثين من أبناء المنطقة يتحملون قضايا العمل في هذا المجال .



وفي الجلسة الختامية توصل المشاركون إلى عدد من التوصيات ضمنوها في التقرير الختامي للحلقة .

والمشاركون هم :

دولة الإمارات العربية المتحدة :

١ ـ الدكتورة / **موزة غباش** ـ جامعة العين .
٢ ـ السيد / **بلال محمد بلال** ـ جمعية الاجتماعيين .
٣ ـ السيد / **عبد الرحمن عبد الله** ـ جريدة الاتحاد .
٤ ـ السيد / **محمد كامل المعيني** ـ جمعية الاجتماعيين .



ـ الدكتورة موزة غباش
مشرف المشروع في دولة الإمارات

دولة قطـــر :

١ ـ الدكتور / **محمود الكردي** ـ جامعة القاهرة ـ مشرف المشروع .
٢ ـ الدكتور / **فاروق إسماعيل** ـ جامعة قطر ـ مشرف المشروع .
٣ ـ الدكتور / **عثمان سيد أحمد** ـ جامعة قطر .
٤ ـ الدكتور / **السيد محمد الحسيني** ـ جامعة قطر .
٥ ـ الدكتور / **أحمد عبد الله زايد** ـ جامعة قطر .
٦ ـ الدكتور / **علي محمود أبو ليلة** ـ جامعة قطر .
٧ ـ الدكتور / **عبد العزيز كمال** ـ جامعة قطر .
٨ ـ الدكتور / **عبد العزيز المغيصيب** ـ جامعة قطر .

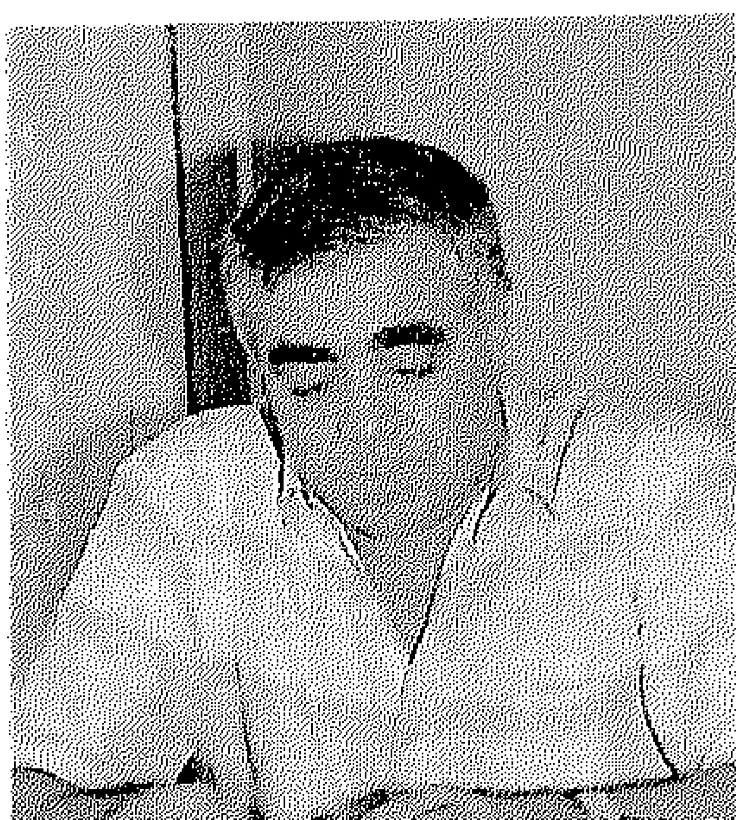
ـ الدكتور محمود الكردي
مشرف المشروع في قطر

ـ الدكتور فاروق إسماعيل
مشرف المشروع في قطر

دولة الكـــويت :

١ ـ الدكتور / **محمود عودة** ـ جامعة الكويت .
٢ ـ السيدة / **دلال فيصل الزبن** ـ جامعة الكويت .
٣ ـ السيدة / **نضال الموسوي** ـ جامعة الكويت .

١ ـ الدكتور / **جلبار كلاووس** ـ جامعة Ghent بلجيكا .



ـ الدكتور محمود عودة
مشرف المشروع في الكويت

المشاركون من مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية

١ ـ السيد / **عبد الرحمن المناعي** ـ المدير العام .
٢ ـ الدكتور / **أحمد عبد الرحيم نصر** ـ المستشار الفني .
٣ ـ السيد / **محمد أحمد المسلماني** ـ مراقب المعلومات والنشر .

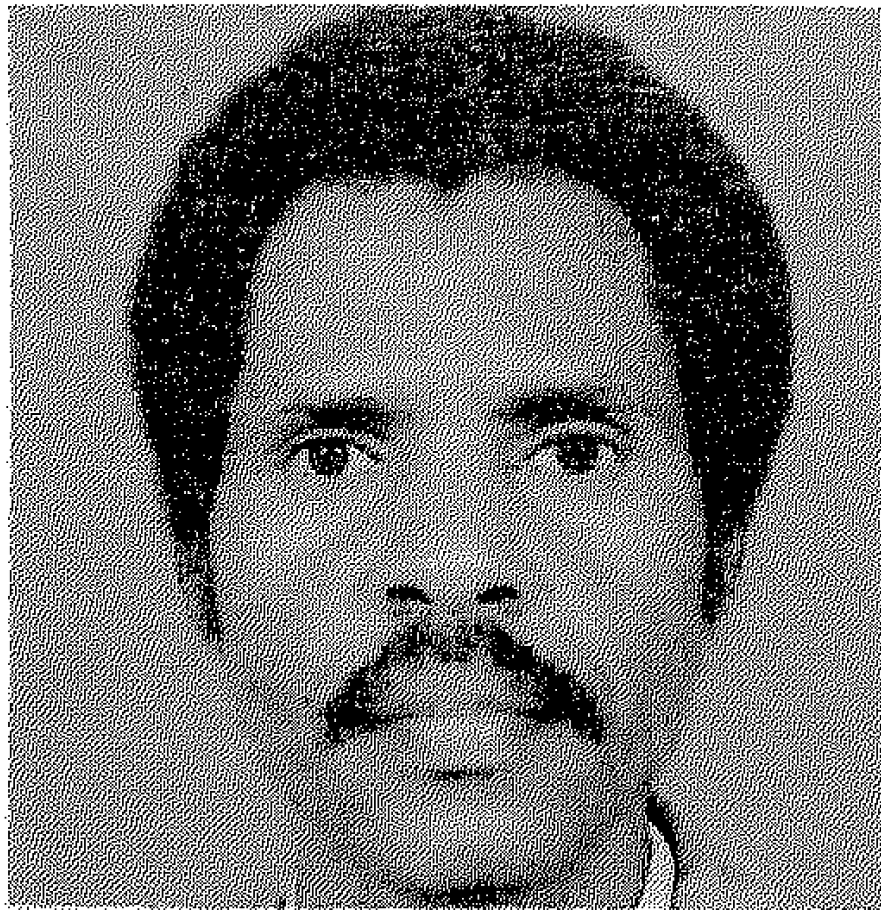
٤ ـ الآنسة / **آمنة الحمدان** ـ رئيس قسم البحوث .
٥ ـ الدكتور / **نبيل صبحي حنا** ـ باحث .
٦ ـ السيد / **الصادق محمد سليمان** ـ مدير تحرير مجلة المأثورات الشعبية .
٧ ـ الدكتورة / **نجلاء العزي** ـ باحثة .
٨ ـ السيد / **علي شبيب المناعي** ـ باحث .
٩ ـ السيد / **محمد علي الكواري** ـ باحث .



ـ الأستاذ عبدالرحمن المناعي المدير العام
أشرف على الحلقة



ـ الأستاذه آمنة الحمدان
رئيس الجلسات



ـ الأستاذ الصادق سليمان
مقرر الحلقة

التوصيات :

وفي الجلسة الختامية ، عبر المشاركون عن تقديرهم للمجهود العلمي الذي بذل في إعداد التقرير موضوع النقاش وأقروا التوصيات التالية :

أولاً : التأكيد على أهمية استكمال هذا المشروع الحيوي في باقي الدول الخليجية أسوة بما تم في دولة قطر ودولة الكويت ، على أن يكون الهدف هو جمع المادة الفولكلورية المتعلقة بالميلاد ورصدها وتصنيفها .

ثانيًا : الاستفادة من تجربة دولة قطر ودولة الكويت في ضوء الخبرات المنهجية المكتسبة ودليل العمل الميداني وصولاً إلى توحيد المناهج والأدوات المستخدمة في جمع المادة ، وبصفة خاصة دليل العمل الميداني الموحد الذي يمكن استخدامه في جمع وتصنيف العادات والتقاليد على المستوى الخليجي .

ثالثًا : ضرورة العمل على تكوين كوادر وطنية مدربة على جمع المادة الفولكلورية ، حيث أكدت تجربة تنفيذ هذا المشروع ضرورة الاعتماد على الباحثين والباحثات المحليين تحقيقًا لفاعلية الاتصال ، ووصولاً إلى الفهم الأفضل للثقافات المحلية .

رابعًا : العمل على تطوير نظام تصنيفي موحد يمكن الاعتماد عليه في تنظيم المادة وتيسير الرجوع إلى عناصرها المختلفة على الصعيد الخليجي .

خامسًا : ضرورة أن يتبنى المركز في مرحلة لاحقة مشروعًا موسعًا لدراسة باقي مراحل دورة الحياة على النطاق الخليجي (الزواج ـ الوفاة) استكمالاً للصورة العامة لنسق العادات والتقاليد بالمنطقة .

سادسًا : أهمية إجراء دراسات مقارنة بين الدول الخليجية المختلفة من أجل الوصول إلى تعيين أوجه التشابه والاختلاف ، وتفسيرها ، واستخلاص بعض التعميمات حول الثقافة الخليجية .

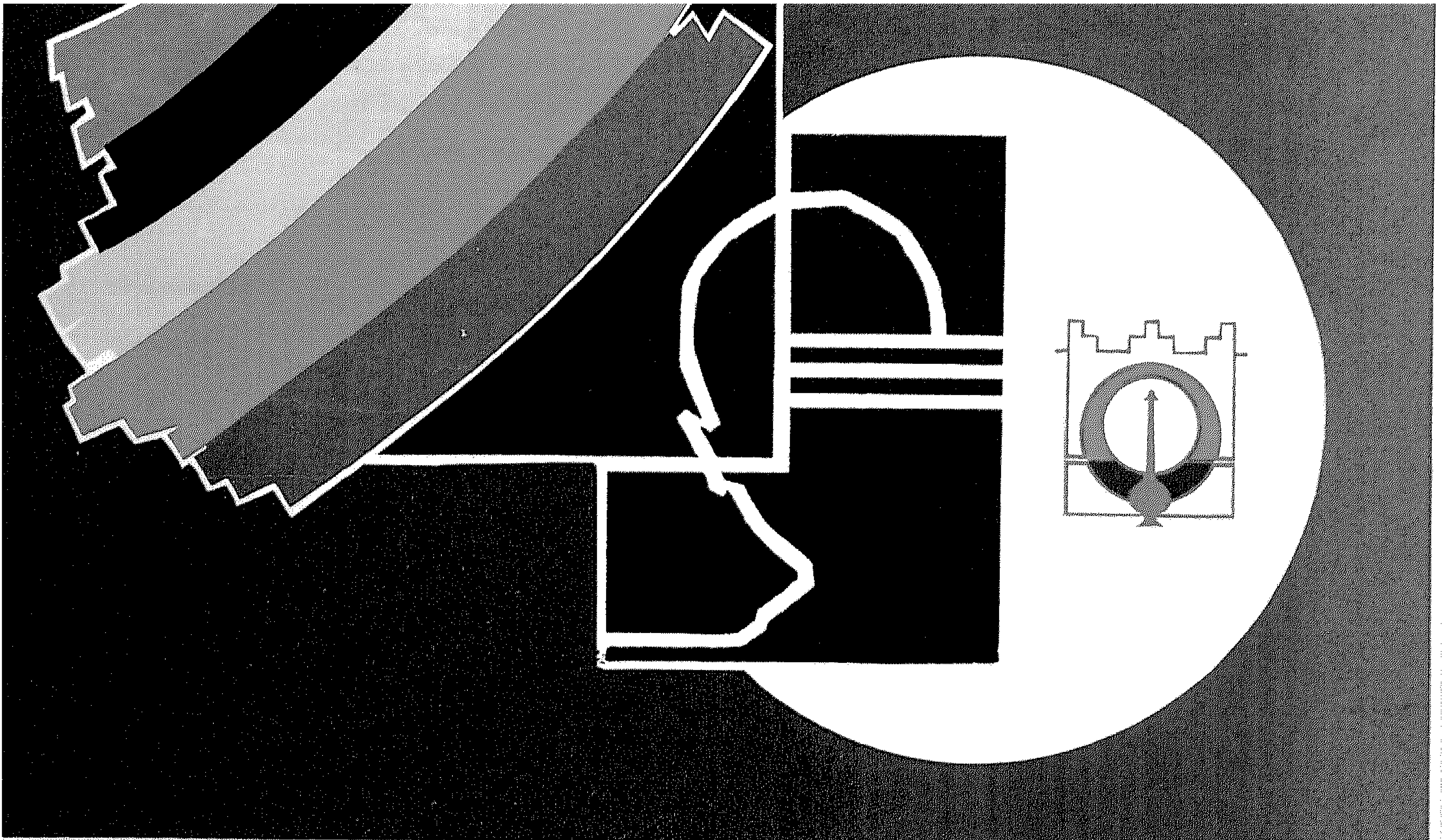
سابعًا : الاهتمام بالدراسات التي تسعى إلى الكشف عن عناصر الاستمرارية والتغير في جوانب التراث المختلفة وبصفة خاصة ما يتعلق بالممارسات من ناحية والمعتقدات من ناحية أخرى ، ومحاولة تفسير ذلك في ضوء عمليات التحديث والتغير السريع في المجتمعات الخليجية .


المأثورات
الشعبية

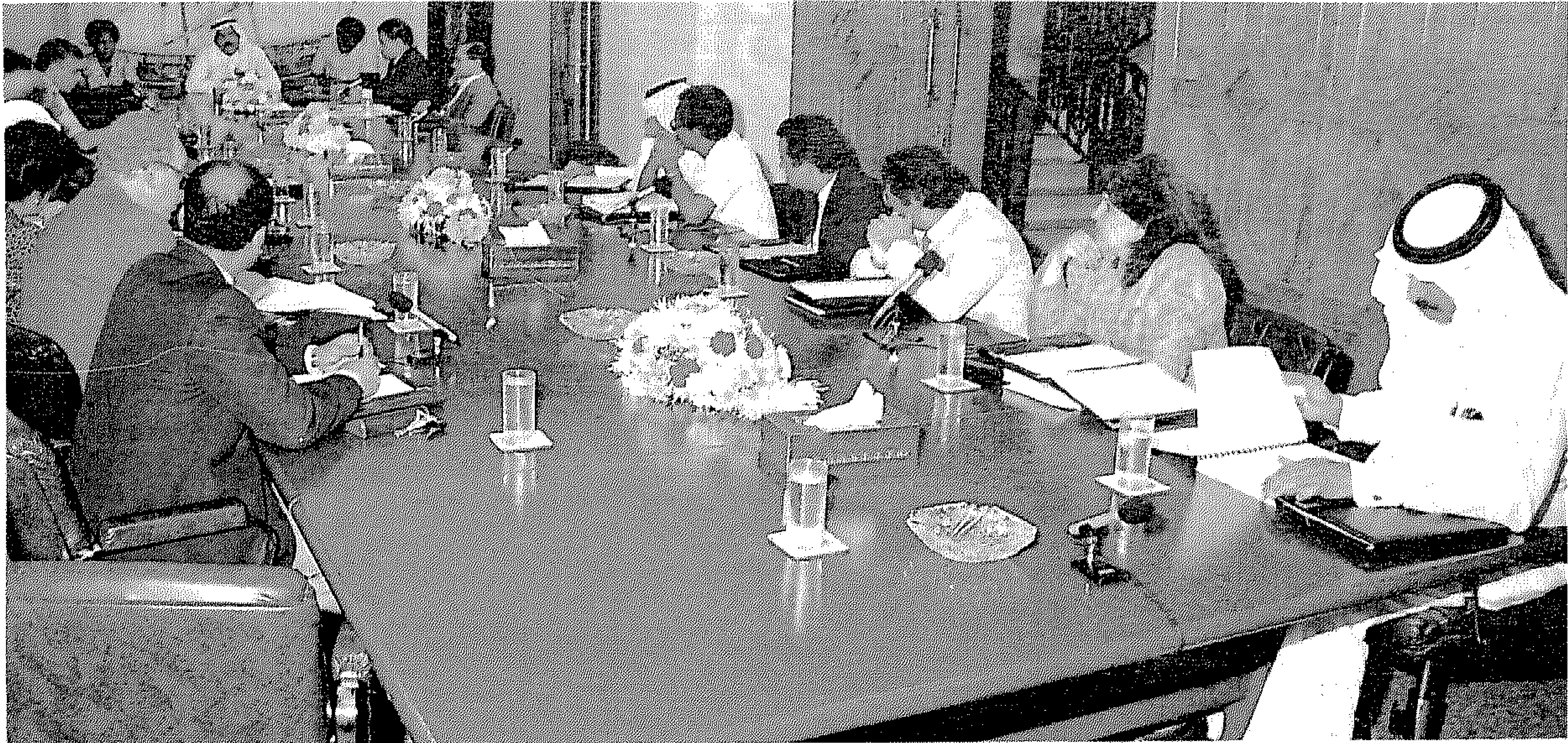

متابعات

نشاط المركز العلمي

تصوير شوقي عثمان ـ مركز التراث الشعبي







حلقـــات ونـــدوات

* عقـدت في الفتـرة من ٢٧ ـ ٢٩ من سبتمبر الماضي حلقة نقاشية حول التقرير النهائي **لمشروع جمع وتصنيف العادات والتقاليد المتعلقة بدورة الحياة (الميلاد)** في دولة قطر ، وقد شارك في الحلقة وفود من **الإمارات والكويت ودولة قطر** . وفي التقرير الختامي الذي صدر عن الحلقة جاء عدد من التوصيات التي تؤكد على أهمية التعاون العلمي بين المركز والمؤسسات العلمية والجامعات في دول الخليج ، وضرورة إعداد وتدريب الكوادر المحلية من أبناء المنطقة ، وعدد من التوصيات الهامة التي من شأنها دفع الدراسات والعمل في مجال جمع المأثور الشعبي وترقيته . الجدير بالذكر أن أعضاء الوفود المشاركة من الكويت ودولة الإمارات يمثلون فرق العمل في هذا المشروع ، وقد أنهى فريق الكويت عمله وتقدم بتقريره لإدارة المركز ، أما فريق الإمارات فإنه في طريقه لبداية العمل .

---

* في الفترة من ٢٣ ـ ٢٤ نوفمبر ١٩٨٨ ، نظم قسم البحوث لقاءً لمشرفي **مشروع جمع وتصنيف العادات والتقاليد المتعلقة بالميلاد** ـ في دولة الإمارات العربية المتحدة ووجهت الدعوة في الوقت ذاته إلى كل من :

الدكتور عبد العزيز العشبان .
الدكتورة سهام صويع . ـ من المملكة العربية السعودية .

الدكتور محمد حفيظ الذهب
الدكتورة صالحة عيسان . ـ سلطنة عُمان .

الدكتور باقر النجار
الدكتورة منيرة فخرو ـ دولة البحرين .

وذلك للتفاكر حول تنفيذ المشروع في بلدانهم . والجدير بالذكر أن المشروع في الإمارات يشرف **عليه الدكتورة موزة غباش والأستاذ محمد بلال** .

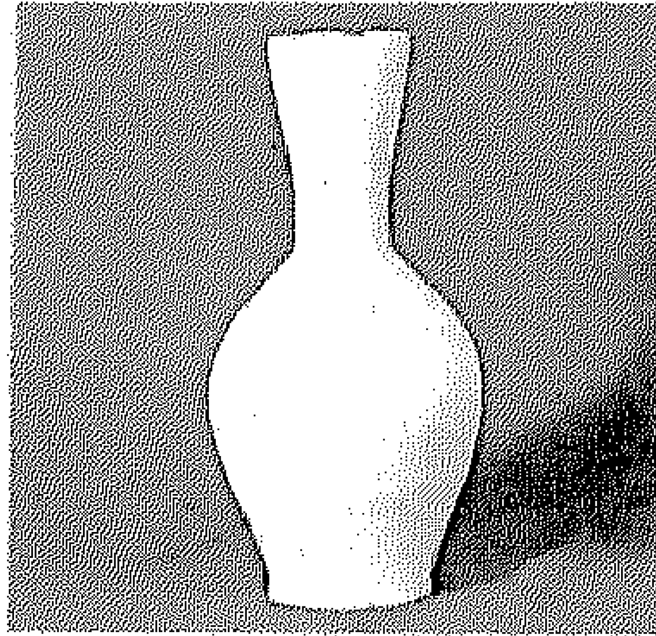
بحوث ورحلات عمل

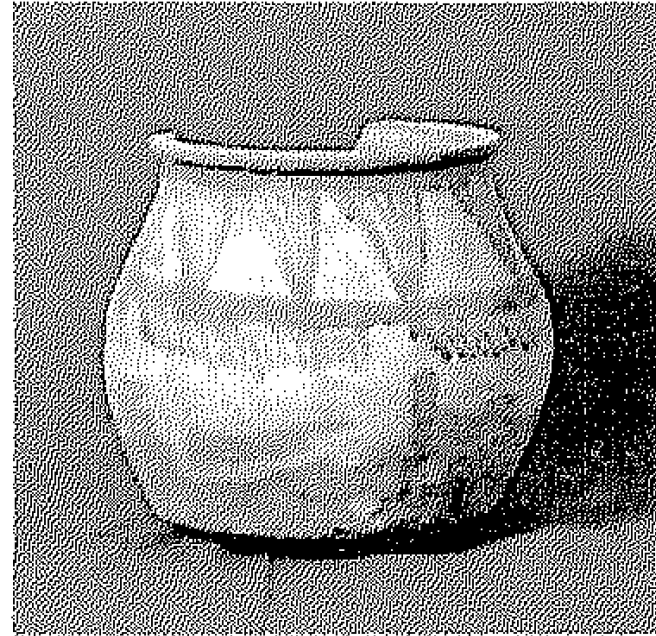
زيارات عمـــل



* قام الأستاذ عبد الرحمن المناعي ـ المدير العام للمركز ، رئيس التحرير ـ في شهر نوفمبر الماضي بجولة خليجية شملت كلًا من : **دولة البحرين ودولة الكويت ودولة الإمارات العربية المتحدة** .

تأتي هذه الاتصالات واللقاءات بالمسئولين في الدول الأعضاء لإطلاعهم على سير العمل بالمركز ومشروعاته التي يجرى تنفيذها وخططه للعام الجديد ١٩٨٩م .





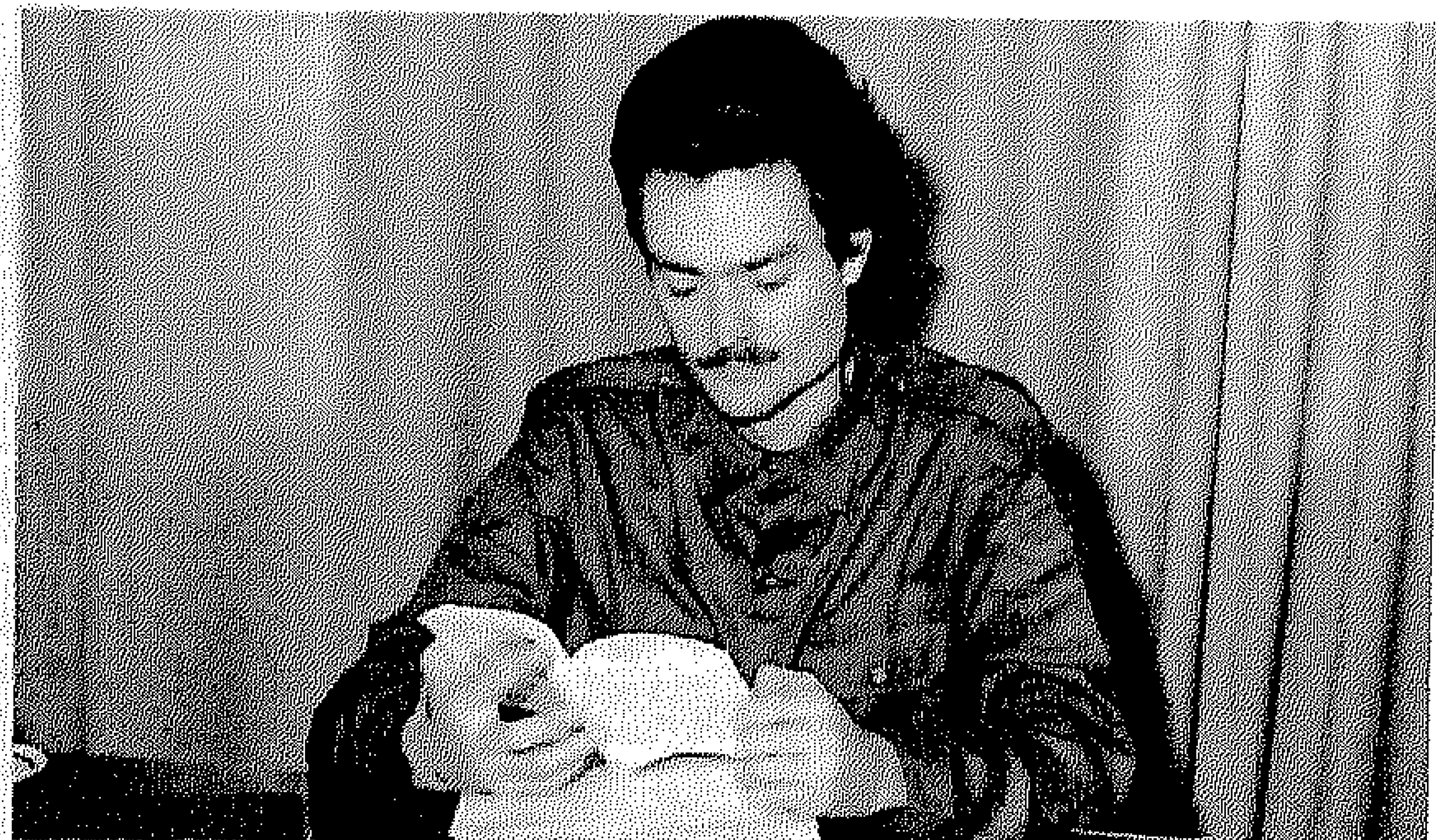


* بدأ العمل الميداني في مشروع **جمع الطب الشعبي بدولة قطر** ، حيث يقوم الفريق المكلف بالعمل بزيارات ميدانية لجمع المادة ، ويشترك فيه عدد من الباحثين من المركز بإشراف الدكتور **نبيل صبحي** .
* ضمن مشروع رصد وتوثيق **صناعة الفخار** في منطقة الخليج ، قام فريق عمل من مراقبة الجمع الميداني والبحوث بزيارة المملكة العربية السعودية وذلك بقصد التعرف على ما تبقى من مواقع هذه الصناعة والقائمين عليها وجمع كل ما له صلة بهذه الصناعة . هذا وأنجز الفريق جولات مماثلة في كلًا من دولة الإمارات العربية المتحدة ، وسلطنة عمان . وفي بداية عام ١٩٨٩م ، ينفذ المركز هذا الرصد في دولة البحرين .

---

* يهدف مشروع **التقويم الزراعي إلى دراسة الظواهر الطبيعية** وارتباطها بالأنشطة الزراعية والنظم الاقتصادية كمواعيد نزول المطر والأنواء والملاحة ، وذلك بايجاد التفسيرات العلمية التي استخدمها المؤلفون الإسلاميون في تقاويمهم ، ويركز على توثيق المادة المستخلصة في مجالات المعارف الشعبية العلمية .

سينفذ المشروع في بعض الدول الخليجية بالتعاون مع مؤسسة فولبرايت للتبادل العلمي التي أوفدت الدكتور **دانيال فاريسكو** للاشراف على المشروع .



ـ د . فاريسكو



اصدارات جديدة

* صدر عن مركز التراث الشعبي كتاب **صناعة السفن الشراعية في الكويت للدكتور يعقوب يوسف الحجي** . وهو يقع في حوالي أربعمائة صفحة من الحجم المتوسط . واشتمل على سبعة فصول ، إضافة إلى معجم الكلمات وثبت بالمصادر والمراجع . والكتاب من الكتب الهامة في هذا المجال حيث وثق لهذه الصناعة ليس في الكويت وحدها بل يمكن القول إن المعلومات التي وردت فيه غطت هذه الصناعة في معظم المراكز التي ازدهرت بها في دول الخليج العربية . وهو مرجع لا غنى عنه للمهتمين بصناعة السفن التقليدية والمهن البحرية على وجه العموم .

معـــارض

- شارك مركز التراث الشعبي **بالمعرض السابع للكتاب** الذي أقيم بالشارقة في الفترة من ٢ ـ ١٣ نوفمبر ١٩٨٨ ، وقد أشرف على هذا المعرض **الأستاذ إبراهيم السيد** مسئول العلاقات الخارجية بالمركز .

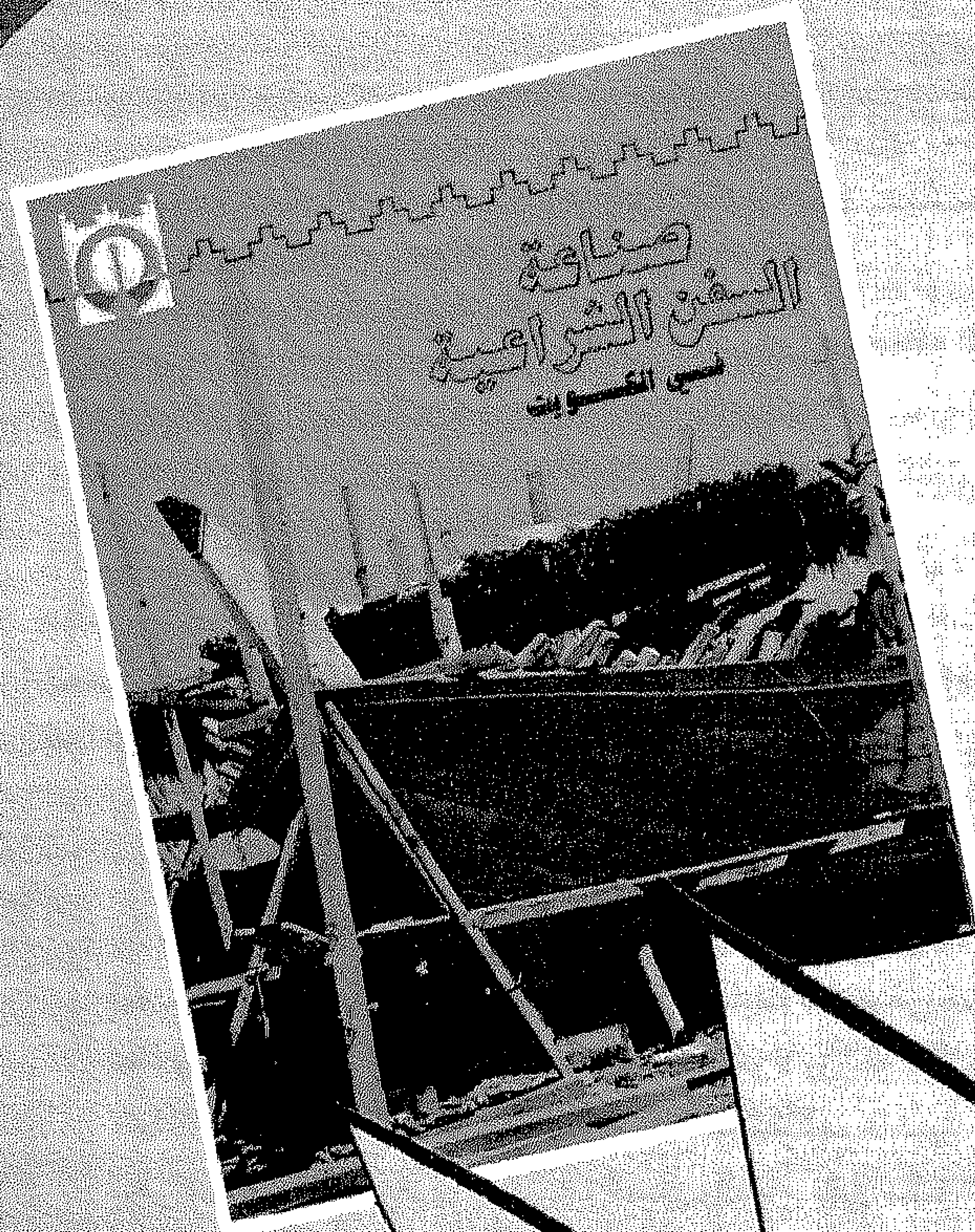
- شارك المركز في **معرض الدوحة السابع للكتاب العربي** الذي أقيم بالدوحة في الفترة من ١١/٢١ إلى ١٩٨٨/١٢/١ ، وذلك بالعديد من المطبوعات التي أصدرها المركز ، والتي بلغت أكثر من ثلاثين مطبوعًا ، إضافة إلى مجلة المأثورات الشعبية التي صدر منها حتى الآن اثنا عشر عددًا .



اجتماعـــات

* اجتمع الأستاذ **عبد الرحمن المناعي** مدير عام مركز التراث الشعبي **بالشيخة الطاف سالم العلي الصباح** المشرفة على بيت السدو في الكويت ، وتناول الاجتماع كيفية التعاون الثنائي مع المركز ، لإقامة معرض للحرف والصناعات الشعبية ، ومشاركة المركز في بعض الدراسات التي تهدف إلى تطوير العمل في بيت السدو . هذا وقامت الشيخة الطاف بجولة في إدارات وأقسام المركز للتعرف على نشاط المركز .

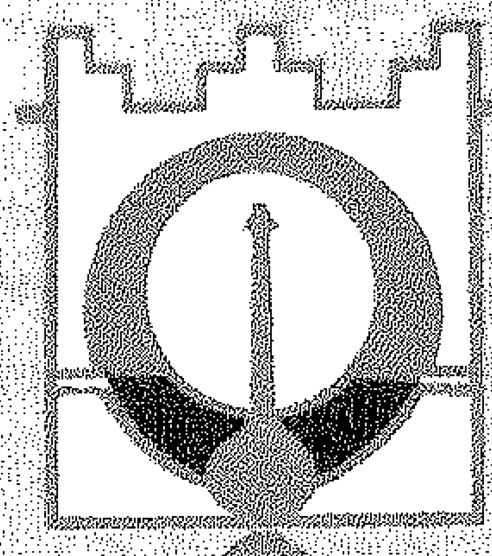
والمعروف أن بيت السدو مؤسسة طوعية تضم عدد من أبناء الكويت . تهدف إلى رعاية حرفة السدو في الكويت . وقد وصلت الشيخة الطاف الدوحة بدعوة من مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية لبحث التعاون المشترك بين المؤسستين .

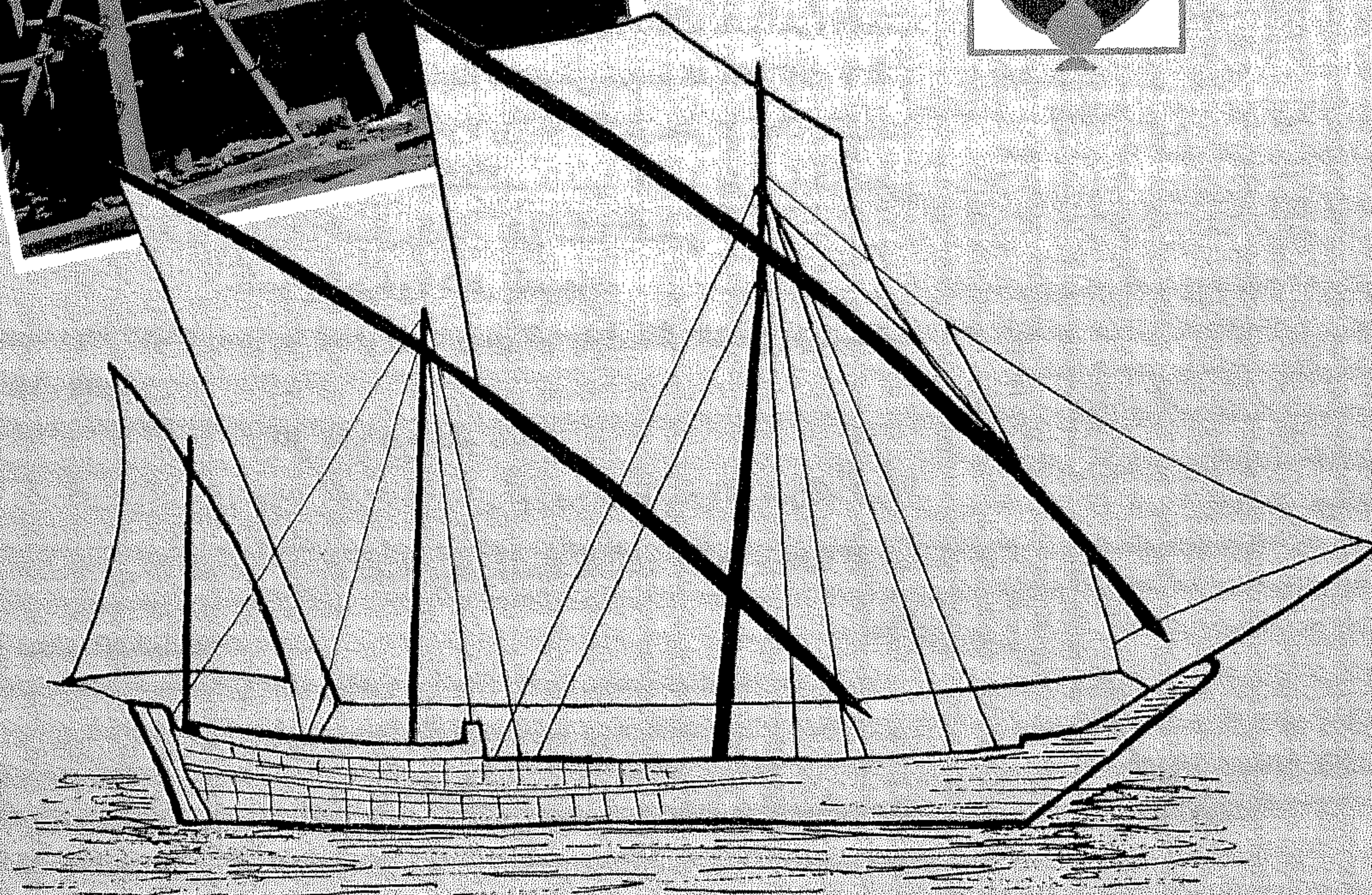


صدر حديثاً عن

مركز التراث الشعبي

لدول الخليج العربية





رسالة إلى المحرر

الأستاذ الفاضل رئيس تحرير مجلة المأثورات الشعبية حفظه الله

تحية وبعد

بالسعادة الحقة تسلمت العدد ١٢ من مجلتنا المأثورة «مجلة المأثورات الشعبية» ومعها تلك الرسالة والتي تودون بها معرفة رغبتي في الاستمرار بإرسال المجلة لي ومن ثم تودون أن أدلكم على مهتمٍ من زملائي بالمأثورات الشعبية ، وأيضًا ترغبون في اقتراحات مفيدة خدمة لهذه المجلة العظيمة . حقيقة سأظل اقرأ مجلتكم حتى ولو بقيت فردًا واحدًا يقرؤها وذلك لأسباب .

١ ـ إن احياء تراثنا الشعبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا ، قصة أم اغنية لعبة أم عادة هو ضرورة واجبة بل هدف قومي سامٍ يجب أن نحققه وندونه لأبنائنا من بعدنا ، حتي يكون ذلك دافعًا لنا ولهم في هذا الزمن العاصف بنا وبمستقبلنا .

٢ ـ إن مثل هذه المجلة ذات طعم جديد ، ولون جديد ، ورائحة طيبة لا يطاوله طعم آخر ولا هدف آخر بعد هذا الكم الهائل من المجلات والتي أصابتنا بما يسمى صدمة القراءة . كلام لا طعم له ، وقصة لا هدف لها وأخبار لا طائل تحتها وشعر لا وزن له ، ولا موسيقى في طياته ، فجاءت مجلتنا لتملأ فراغًا في حياتنا ، نهرب من واقعنا نستلهم ماضينا العريق وتراث ابائنا حتى يبقى فينا الحماس ويقوى في افئدتنا الصبر والكفاح يقول مثلنا الشعبي .

«تجوع الحرة ولا تاكل بثدييها»

فلو تمسكنا بهذا المثل لما وصل بنا الحال إلى ما وصل إليه يقول المثل الشعبي في فلسطين تاكيدًا للمثل الشعبي .

«اللي مالو كبير مالو صغير»

٣ ـ الطباعة والتنظيم والألوان كلها بحمد الله ممتازة تدفع القارىء إلى متابعة القراءة والاستمرار بها خاصة تلك الصور الرائعة لآبائنا بلبسهم ، وشكلهم ، وأدواتهم ، ما أروعه من منظر !

ولكن لي بعض الايضاحات :

أرى انكم لم تقوموا بما فيه الكفاية لتعريف المثقفين أو الأشخاص العاديين بمأثوراتنا الشعبية ، ولقد لمست ذلك في الخور والذخيرة ، إذ أن الكل استغربوا من وجودها في الدوحة وهم لا يعرفون ذلك ولا يدرون عنها والكل متحمس لها ، وقد اشترك من زملائي فورًا بها وترسل إليه الأعداد من قبلكم ، أما الباقون فقد كلفني بعضهم بالقيام بمهمة اشتراكهم بالمجلة وذكرت لكم احدهم ، في رسالتكم وهو سلمان علي الحسن / مدير مدرسة الذخيرة الإبتدائية ، فهو حقيقة يود متابعة تلك المجلة وشراء الأعداد السابقة منها .

للافاة هذا أرى أن يقوم مندوب من طرفكم بجولة في مدارس قطر يعرف المدرسين خاصة بهذه

المأثورة ويرشدهم إلى أهميتها لنا ولأجيالنا على غرار ما فعله بعض المسئولين عن مجلات الأطفال في قطر .

انني على استعداد بما لي من علاقة طيبة مع أغلب المدرسين بمنطقة الخور بالقيام بهذه المهمة إذا وكلت إلي من طرفكم وانتظر الاذن لي بذلك ، ثم ملاحظة أخرى لماذا لا يعلن عن مجلتنا في التلفزيون القطري بل في تلفزيونات الخليج بشكل عام ؟ والكتابة عن المجلة في الصحف لا يكفي .

هناك أخرى ، لم أشعر أن قام باحث بزيارة الخور أو الذخيرة طوال خمس سنوات عشت بهما يبحث عن المأثور ويدونه ويفهرسه وما أكثره في الخور وما أغرزه في الذخيرة ؟

كنت قد شاركت بمجلة حائطية «باسم مجلة التراث الشعبي» وأرسلناها إلى التربية الاجتماعية بالدوحة ونالت الجائزة الأولى في قطر وكانت كل مواضيعها من التراث في الذخيرة .

وملاحظة أخيرة ، استغرب أن مجلة مثل مجلتنا لا تتواجد على طاولات المجلات في المكتبات العامة الحكومية ، ثم لا أراها ترسل إلى مكتبات المدارس أسوة بكثير من المجلات الأسبوعية أو الشهرية العربية والقطرية .

أتمنى أن أكون من المساهمين الفاعلين في خدمة مجلتي المأثورة قارئًا وكاتبًا إن شاء الله .

لكم.مني أحر التحياة

فؤاد عبدالله عبدالمعطي السلمان
مدرسة الخور الإبتدائية
ص . ب : ٦٠٠٤١
١٣/١٢/١٩٨٨م

من المحرر

السيد الفاضل فؤاد عبدالله عبدالمعطي السلمان مدرسة الخور الابتدائية

تحية

نشكر لك اهتمامك وحرصك على المجلة ، ونتفق معك في معظم ما ورد في رسالتك ، ونؤكد لك ان ملاحظاتك هذه ستجد منا كل اهتمام ، في ملاحظة لك ذكرت انه لم يقم باحث بزيارة الخور أو الذخيرة ، ونؤكد لك أنه في خلال السنتين الماضيتين قام مركز التـراث الشعبي بثلاث بحوث في دولة قطر هي جمع الحكاية الشعبية ، وجمع العادات والتقـاليد المتعلقة بالميلاد وأخيرًا الطب الشعبي وهو بحث يجرى تنفيذه الآن . وقد غطى العمل في هذه البحوث المناطق المذكورة .

شاكرين لك تعاونك وحرصك مع خالص التقدير ،

عبدالرحمن المناعي
المدير العام
رئيس التحرير


المأثورات
الشعبية



ملخص القسم الإنجليزي

إبراهيم الصلحي

الوصفات الشعبية المتعلقة بعلاج الأمراض في البحرين



الكلمات العربية المستعارة في اللغات الأفريقية من منظور دلالي





تبدأ الدراسة بنبذة مختصرة عن أصول الطب الشعبي ونشأته الأولى على أثر اكتشاف الإنسان لخواص بعض النباتات والأعشاب البحرية في كل من وادي النيل وبلاد ما بين النهرين ، وتلقي شيئًا من الضوء على التطور الكبير الذي حدث في مجال التداوي بالأعشاب الطبية في العهد الإسلامي على أيدي كبار النطاسيين امثال **الأنطاكي وابن سينا والرازي** .

وقد قام الدكتور **عبد الرحمن مصيقر** ، معد البحث ، بإجراء دراسة ميدانية مكثفة ، ركز فيها على فحص الوصفات الشعبية المستعملة في علاج عدد من الحالات المرضية ، وشملت الدراسة ٢٥٠ عائلة اختيرت من مناطق جغرافية متنوعة في البحرين ، واستفسرت السيدات وأمهات الأطفال ، عن انجح الوسائل في رأيهن ، وبحكم التجربة ، لعلاج حالات مرضية كالصداع وأوجاع البطن ، والإسهال والإمساك ، وتصلب المفاصل ، ونزلات البرد والإنفلونزا ، والتهاب اللوزتين ، والأذن ، وأوجاع الأسنان والتهاب اللثة ، والدمل ، والحروق وأمراض العيون .

وأكد البحث أن بعض الوصفات الشعبية اثبتت جدواها في علاج بعض الحالات المرضية ، وأن بعضًا منها غير مجد ولكنه ليس بضار ، وهناك وصفات ثبت أنها ضارة بالإنسان . ويذكر التقرير أن هناك عددًا من الوصفات الشعبية لم تختبر معمليًا بالقدر الكافي لإثبات جدواها .

كما بين البحث أن هناك قطاعًا كبيرًا من الأمهات اللائي تم استجوابهن ، لا يستعملن وسائل الطب الشعبي ، ويفضلن التوجه نحو الطب الحديث لما توفره لهن خدماته المتطورة من علاج أكيد ومطمئن ومضمون العواقب . قام بترجمة المقال إلى الإنجليزية الأستاذتان **لبنى محمد آل ثاني ونور عبد الله المالكي** عن مركز البحوث والوثائق جامعة قطر .

دراسة الكلمات العربية المستعارة في اللغات الأفريقية من منظور الدلالات اللفظية

تهدف الدراسة إلى القاء الضوء على التغيرات المعنوية المختلفة التي مرت بها الكلمات العربية المستعارة في اللغات الأفريقية كوسيلة للتأقلم في بيئاتها الثقافية الجديدة . واللغات التي أجريت عليها الدراسة تشمل لغة الهوسا ، والفولفولدية والسواحلية ، وذلك حسب كونها أعظم اللغات الأفريقية انتشارًا وأكثرها اتصالاً باللغة العربية .

وتؤكد الدراسة أن حوالي ٢٥ مليون شخصًا في شمالي نيجيريا وجنوب النيجر وبعض المناطق في غانا وتوجو وليبيا يتحدثون بلغة الهوسا ، كما تغطي الفولفولدية مناطق شاسعة تمتد من السنغال غربًا ، مرورًا ببلاد السودان الوسطى إلى هضبة الحبشة شرقًا ، بينما تقوم السواحلية مقام لغة التخاطب لعموم بلدان شرف أفريقيا بما في ذلك بلدان تنزانيا وكينيا وأوغندا وزائير ، ويتحدث بها ما لا يقل عن ٣٠ مليون نسمة .

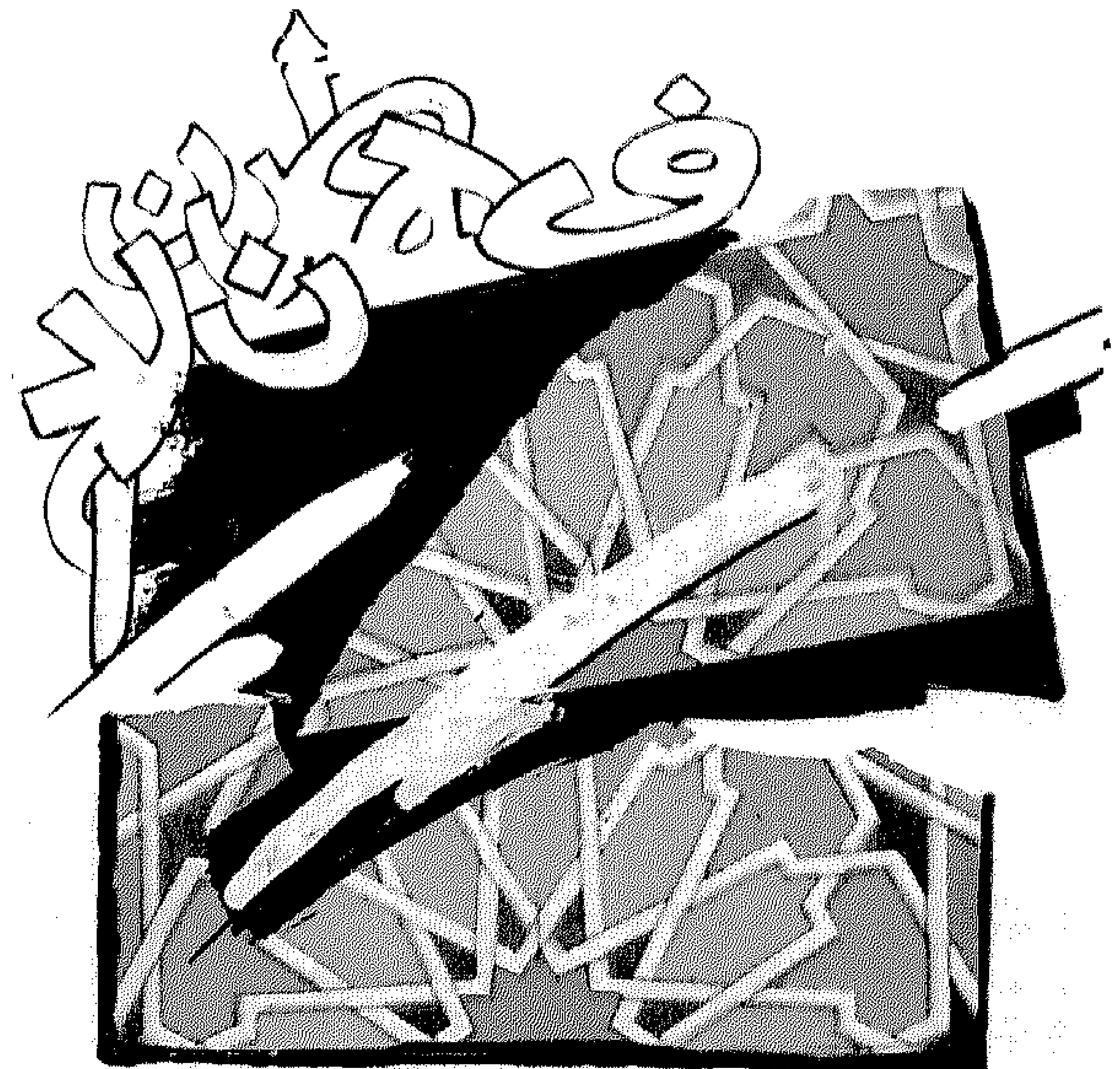
ويرجع الباحث الدكتور الأمين أبو منجه اللغات المعنية بالدراسة إلى أصولها القديمة ، موضحًا بأن لغة الهوسا تشادية الأصل ، والفولفولدية غرب أطلسية ، بينما تنتمي اللغة السواحيلية (بانتو) إلى مجموعة اللغات التي تعرف بالنيجر كردفانية . والعربية كما هو معروف من أصل سامي ، ويوضح الباحث طبيعة وتطابق الاتصال التاريخي بين العربية ولغة الهوسا من جانب ، وبين اللغة العربية والفولفولدية من جانب آخر ، ويبيّن الأهمية الكبرى لعنصر الحضارة العربية الإسلامية كعامل اتصال فعال لدى الناطقين بهاتين اللغتين ، واللتين ازدهرتا في الامبراطوريات الإسلامية التي نشأت على طول حوض نهر النيجر وذلك في مملكة ملّي في الفترة ما بين القرن الثالث عشر والقرن الخامس عشر الميلاديين ، وفي مملكة سونغاي خلال الفترة ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ، وكذلك في شمالي نيجيريا خلال فترة خلافة سوكونو ما بين ١٨٠٤ - ١٩٠٣م . وتشير الدراسة إلى أثر الدين والتجارة في التمازج الحضاري واللغوي .

أما بالنسبة للغة السواحلية فتوضح الدراسة دور العمانيين الذين حلّوا مقام البرتغاليين على طول ساحل شرق أفريقيا وذلك منذ القرن السابع عشر الميلادي ، وتوسعهم في كل من زنجبار وممباسا وكلوه ، وربط تلك البلاد بسلطان مسقط ، كما توضح بداية تغلغل اللغة العربية ومفرداتها إلى داخل بلدان شرق أفريقيا ، مما نتج عنه تكون اللغة السواحلية كلغة تخاطب بين السكان المحليين .

ويشير د . أبو منجه إلى وجود كلمات عربية مستعارة في كثير من لغات غرب أفريقيا ويبين ما حدث لها من تغير وتحول تدريجي إلى أن وصلت إلى مرحلة الاستيعاب والتبني التام ، ولكن مع الاحتفاظ في أغلب الأحيان بخصائصها الأصلية ، كما يشير إلى التشابه اللفظي الذي قد يحدث عن طريق الصدفة أحيانًا ، وتطابق الدلالات اللفظية مع وجود اختلافات أو إضافات طفيفة على الأصل العربي .

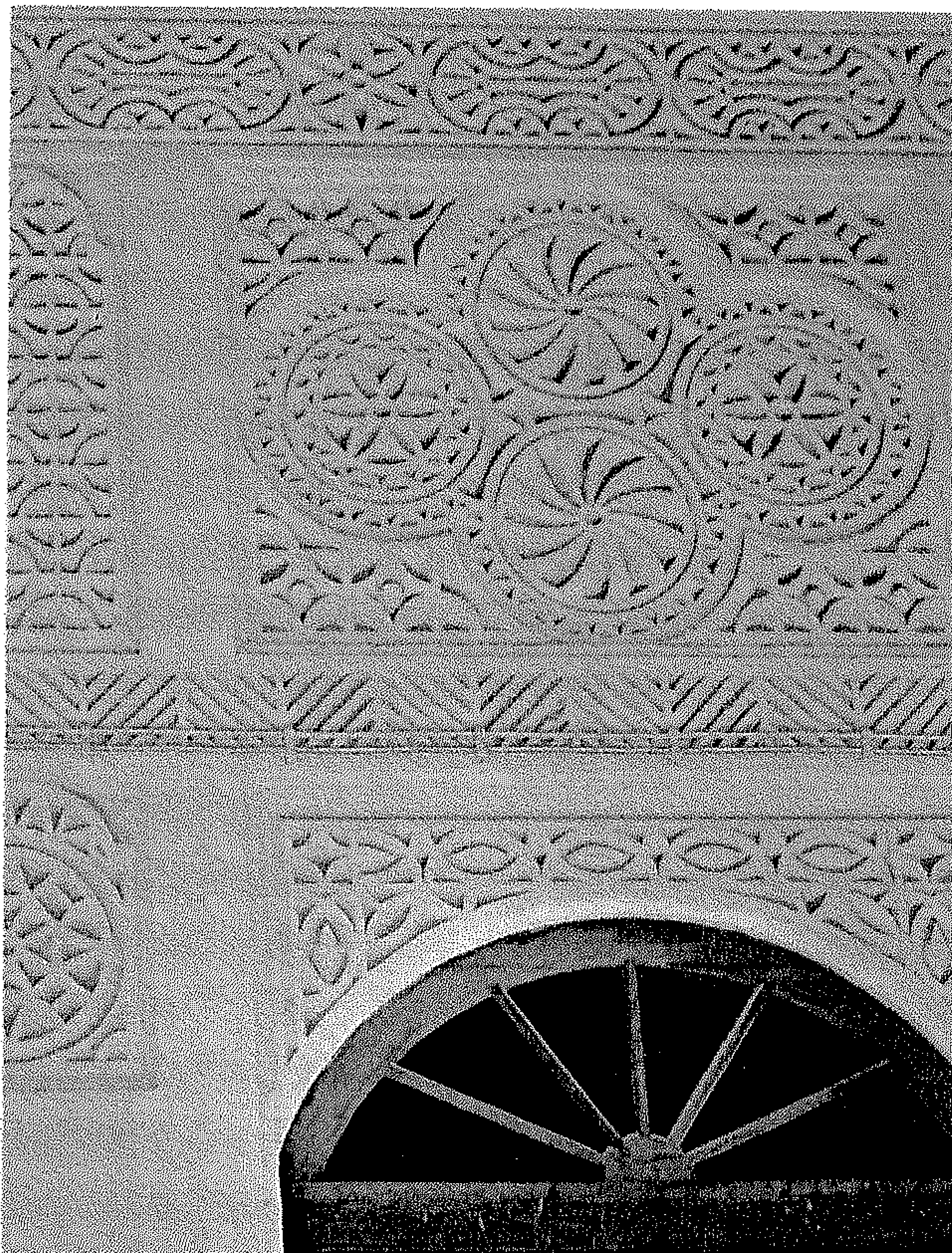
تعنى الدراسة بتحليل الكلمات المستعارة تحت أربع تصنيفات رئيسية هي : التوسع ، والتقلص ، والتخفيض ، والتكثيف ، كما تعنى بوجه خاص بما يجري للدلالات اللفظية من تحوير ، وتستعرض الدراسة عددًا من الكلمات والعبارات اللغوية المستعارة تحت التصنيفات المشار إليها آنفًا ، مع تقديم شرح وافٍ لكل كلمة أو عبارة على حدة مع بيان التغيرات والإضافات أو الحذوفات التي اجريت عليها .

وينبه الباحث في نهاية دراسته إلى انحسار مد الكلمات العربية المستعارة في اللغات المتحدث بها في نيجيريا وبلدان شرق أفريقيا على أثر طغيان الكلمات الإنجليزية التي استجدت على تلك اللغات .



AGRICULTURAL CALENDAR :

The Agricultural Calendar project aims to study natural phenomena and their relation to agricultural and other economic activities connected with rainfall seasons, storms and navigation, by finding the scientific explanations used by the Islamic authors in their calendars. The project concentrates on the documentation of the material extracted from folk scientific knowledge . The project is to be implemented in a number of Gulf states in cooperation with the Fulbright Foundation for Scientific Exchange, which has seconded Dr Daniel Farsco to supervise the project .



MEETINGS



Mr ͨAbdel Rahman Al-Manna ͨi, the Director-General of the AGS Folklore Centre, met with Sheikha Iltāf Sālim Al-ͨAli Al-Sabah, the supervisor of Beit Al-Sadu of Kuwait. At their meeting they discussed the possibility of joint cooperation with the prospect of holding a folk handicraft exhibition, and they also discussed the possibility of the Centre's participation in carrying out some studies aiming to develop further the work done at Beit Al-Sadu .

Beit Al-Sadu is a voluntary institution run by a number of Kuwaitis who are keen on the promotion and preservation of Al-Sadu handicraft in Kuwait .

Sheikha Iltāf came to Doha as a guest of the AGS Folklore Centre, to discuss joint cooperation between the two institution . Sheikha Iltāf visited the Centre'svarious departments and acquainted herself with the work done there .

4. Dr. Bāqir Al-Najjār and Dr. Munīrah Fakhru, as project supervisors in Bahrain.

Work teams will be formed from local university staff in each area.

New Publications

The Centre published a book on sailing-boat building in Kuwait, by Dr. Yaᶜcūb Yūsuf Al-Hajji. The book comes in about 400 medium-size pages. It consists of 7 chapters, a glossary and a bibliography. This book is an important publication which documents comprehensively sailing-boat building, not in Kuwait alone, but throughout the Arab Gulf States where such a trade flourished. It is an indispensable reference for all those who are concerned with traditional sailing-boat building and marine trades in general.

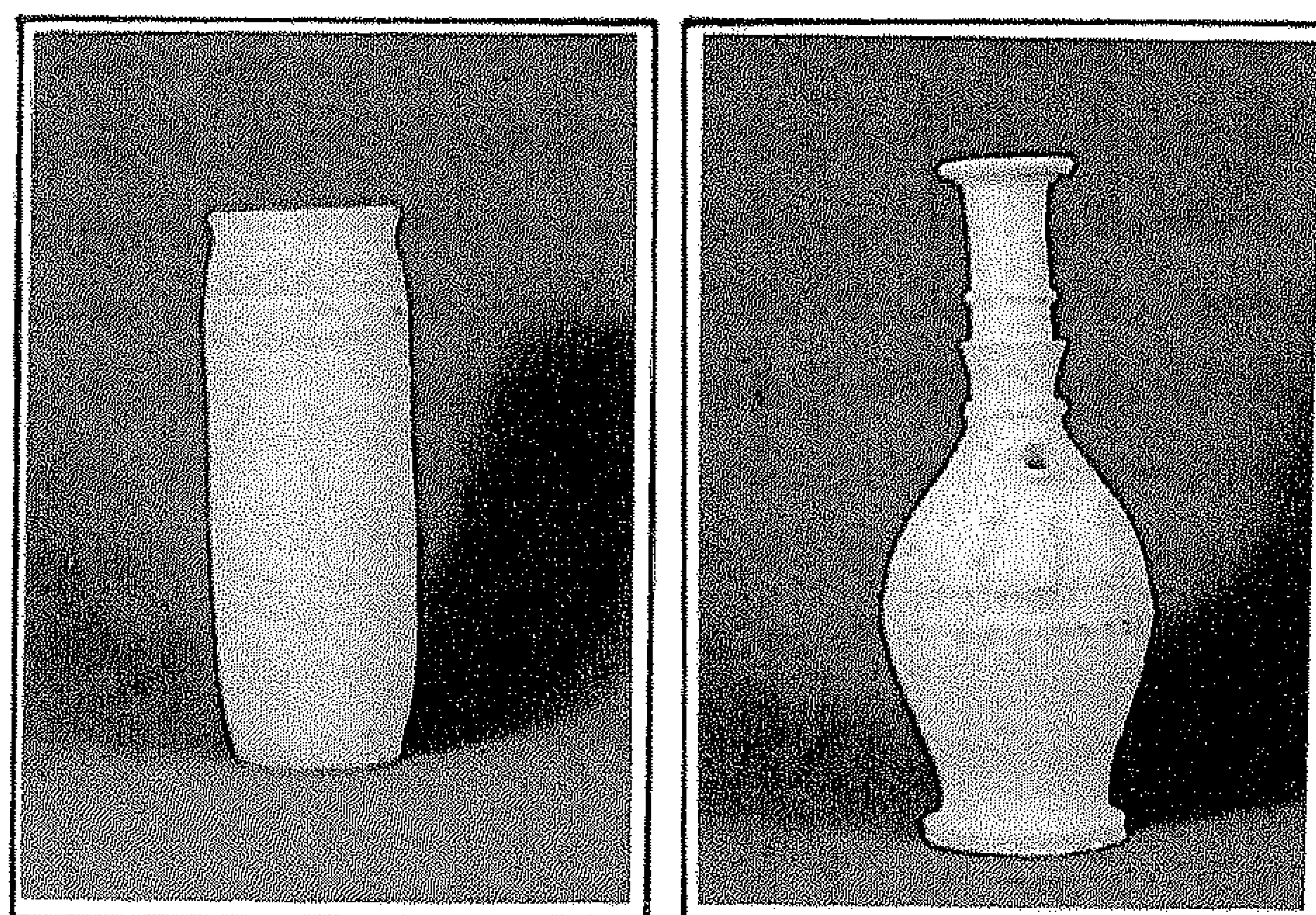
Exhibitions

The Centre participated in the 7th Book Fair held in Sharjah between 2-13 November, 1988. Mr. Ibrahīm Al-Sayyed, the Centre's foreign relations officer, supervised the Centre's exhibits.

The Centre also participated in the 7th Arab Book Fair held in Doha between 19 November and 1 December, 1988. The Centre exhibited more than 30 of its publications together with the 12 editions of Al-Ma'thūrāt Al-Shaᶜbiyyah magazine published so far.

Work Visits

Mr. ᶜAbdalrahmān Al-Mannaᶜi General director AGSFC made a tour of the Gulf last November, visiting Bahrain, Kuwait and the U.A.E. The purpose of the visit was to acquaint the concerned authorities in the member states with the Centre's activities, projects under implementation and plans for the coming year 1989.



Research and Field Trips

* Fieldwork has started for the project: Folk medicine in Qatar. The work team responsible carried out field trips for the collection of necessary material. A number of researchers from the Centre are involved in the project work under the supervision of Dr, Nabīl Subhi.

* A team from the research and field collection section took a work trip last November to Saudi Arabia in connection with the pottery-making project, which was carried out by the Centre in most member states.

medicine, knowledge related to pregnancy and is early symptoms, and the diet thought necessary for the pregnant woman, the woman who has given birth, the baby, etc .

The report emphasises that practices related to the birth period start well before childbirth, and carry on till the newly born baby reaches another stage .

The main topic for discussion was the project's final repport, which was prepared by the research team responsible for its implementation and the collection of the required data in the State of Qatar . The research group who implemented the project in the State of Qatar was composed of, Dr Mahmoud El-Kurdi - Supervisor, Dr Farouq Ismail- Supervisor, and a number of researchers from the Research and Documentation Centre of Qatar University .

For the discussion of the project's report the Centre invited a number of specialists from universities, organisations and various scientific institutions. The discussion was not limited to the report's findings. It involved looking into the positive and negative aspects of what had been done, so that 1) other research groups might benefit from it, 2) the Centre's relationship with researchers, universities and organisations might be further strengthened, and 3) positive recommendations might be put foward which would support folklore research work in the Gulf region, in particular in the Arab world at large .

and development of studies and fieldwork designed for the collection of folk heritage.

It is noteworthy to mention that the delegates from Kuwait and the U.A.E. form the work team for this project. The Kuwaiti team finished their assignment and presented their report while the U.A.E. team is about to start.



* On 23-24 November, 1988, the Centre held a meeting for all supervisors working on the project: Collection and classification of customs and traditions related to birth in the U.A.E., Bahrain and Saudi Arabia. The meeting discussed various aspects related to the project's implementation in those states. The Centre assigned the following supervisors:

1. Dr. Moza Ghabāsh and Mr. Mohammed Bilāl, as project supervisors in the U.A.E.

2. Dr. ᶜAbdelᶜazīz Al-ᶜAshbān, project supervisor in Saudi Arabia.

3. Dr. Mohammed Hafiz Al-Dhabab and Dr. Sālihah Eisān, as project supervisors in Oman.

construction and building of the large sail-boat al-būm. Chapter 3 deals with the accessories and the preparation of the boat for going out to sea. The. fourth chapter talks about three generations of boat-builders in Kuwait. Chapter 5 gives the names of well-known pearl diving and coastal transport boats in the history of sea travel in Kuwait. It gives some details about boats used in sea freight and commercial activities between Kuwaiti ports and other ports in Arab Gulf countries, India, East Africa, etc.

Chapter 7 gives a short account of present and future prospects for the boat building trade in Kuwait. It throws some light on the rising craft of model boat building, as a means and possibility of preserving for the future generations the skills of a dying trade.

Mr. Suleiman considers Chapter 1-4 of the book as highly informative, as they give accurate details of the various types of sail-boats, the boat building trade, materials used, tools and craftsmen. But he considers that the author does not give enough information on how the trade is learnt, or how it is passed from one generation to another. He also considers that the material of Chapters 5 and 6 is somewhat unnecessary, as it has appeared in a number of previous publications. Chapter 7, in his opinion, is too short and is in need of some elaboration.

Notwithstanding, the book is an important contribution in the study of folk material culture in the Gulf region.

REPORTS

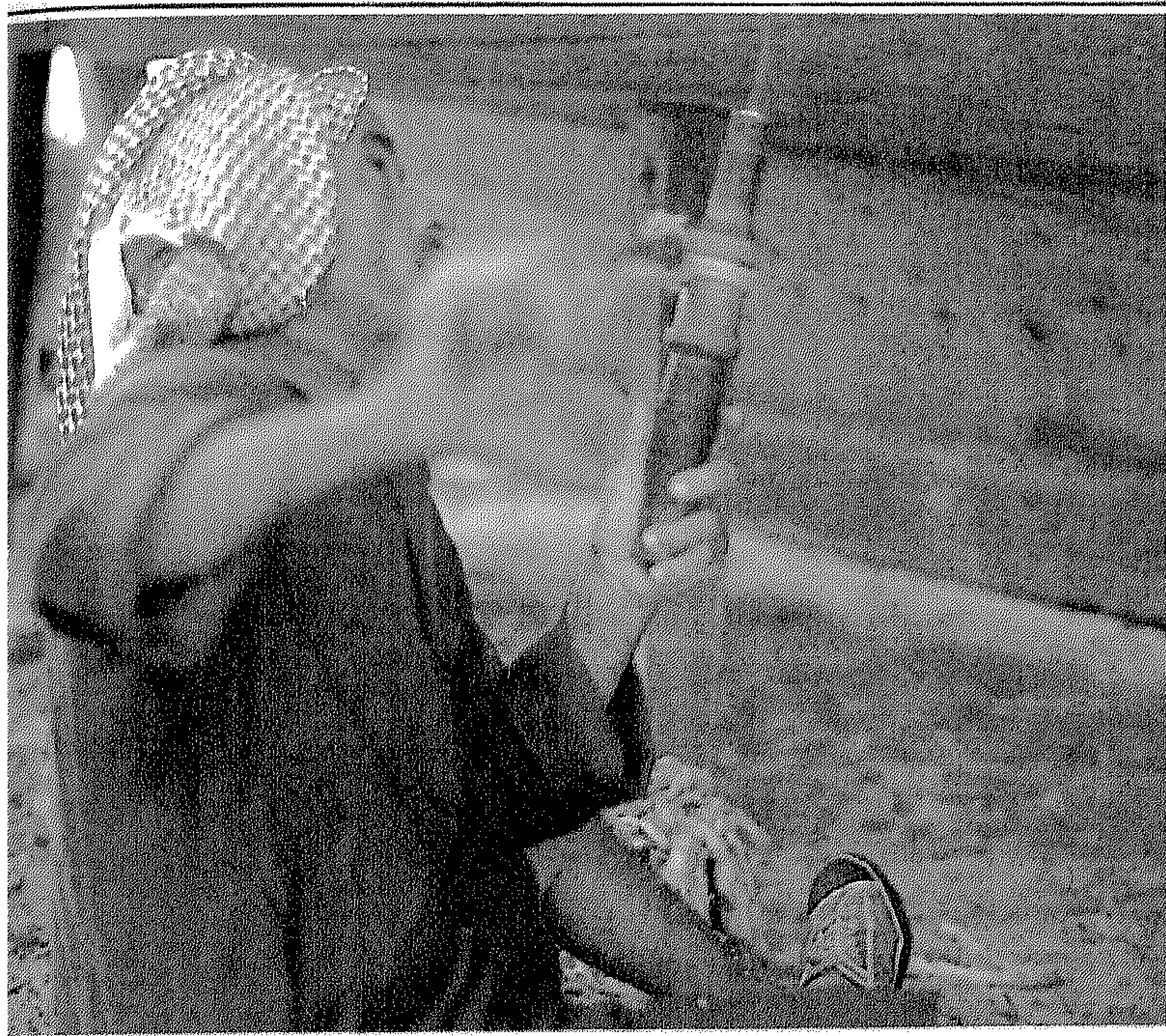
Seminar to discuss the report on the project, Collection and Classification of Customs and Traditions Related to Lifecycle (Birth) in the State of Qatar 27-29 September 1988 .

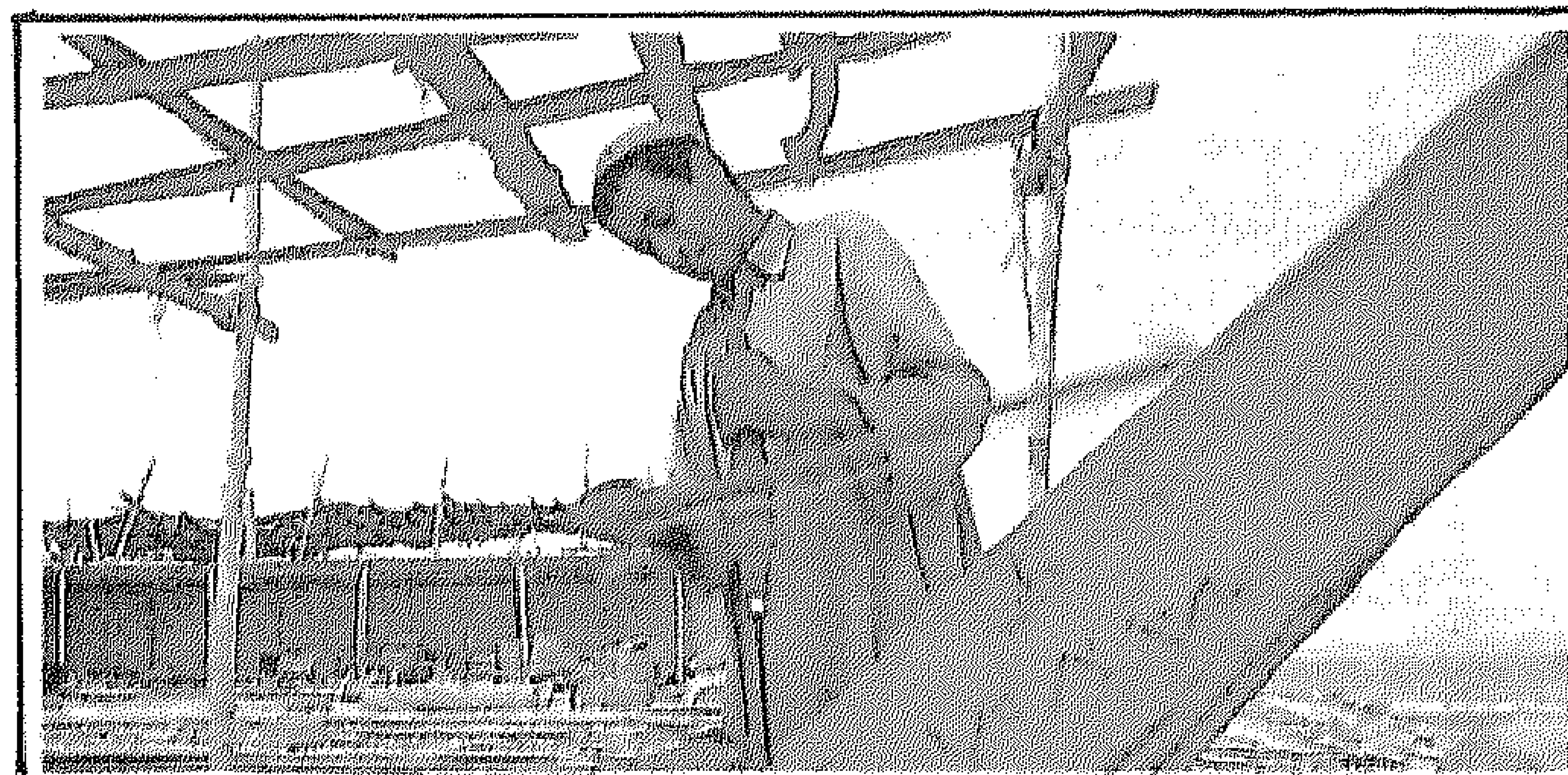
In 1987 the AGC Folklore Centre stated the implementation of the project, Collection and Classification of Customs and Traditions related to Life cycle (Birth) in Qatar and Kuwait. The plan is to carry out the project aims to collect all relevant practices related to the birth process, which is the first stage in the human life cycle. The data required includes beliefs, behaviour or action related to the protection or care for the mother, fetus or baby, folk

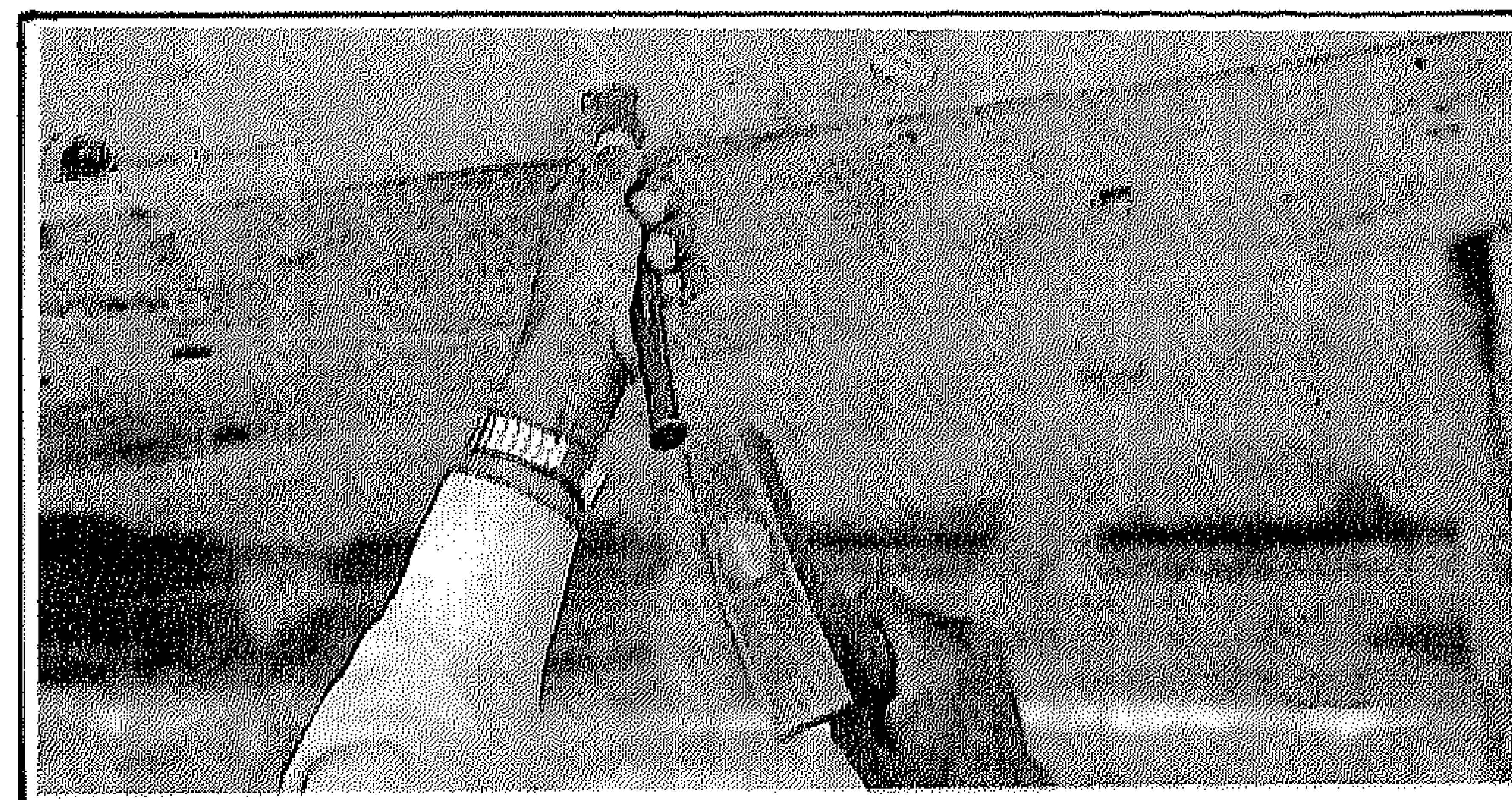
FOLLOW-UP

Seminars and Discussions

A meeting was held from 27-29 September, 1988, to discuss the final report on the project: Collection and classification of customs and traditions connected with the life cycle (birth) in the State of Qatar. Delegates from the U.A.E., Kuwait and Qatar attended the meeting. The meeting's final report included a number of recommendations expressing the importance of scientific coöperation between the Centre and other scientific institutions and universities in the Gulf states. It also stressed the need to train the necessary local staff in the region. The report included a number of other equally important recommendations calling for the activation







BOOK REVIEW

Sail-boat Building in Kuwait
by Dr. Yaᶜqūb Al-Hajji
Reviewed by Mr. Al-Sādiq Mohammed Suleiman

This book deals with a traditional trade practised in the Arab Gulf region and the area extending from the Indian subcontinent to the east coast of Africa, where major centres of this trade existed. The reason why sail-boat building flourished in this broad belt is that the area forms the sides of a triangle linking the Horn of Africa, the southern parts of the Asian continent including India, China and the surrounding islands, and the western parts of the Asian continent (the Arab Gulf region), where major trading centres are to be found together with stocks of a number of the raw materials required.

The book consists of seven chapters, a preface, an introduction, a glossary and a bibliography. The author gives a brief historical record of the foundation and development of Kuwait as a trading, pearling and sea-faring community. The first chapter deals with the various types of sail-boats, such as al-jalbūt, al-sanbūk, al-shᶜi, al-baqqārah, al-bītail, al-baghlah and al-būm, and gives a detailed description of boat types, specifications and functions. The author also gives full details of the materials used in boat building and maintenance, such as the different types of timber, local paints and overcoats, glues, sailcloths and carpentry tools.

The second chapter discusses in some detail the step-by-step procedure followed in the

MAWAWIL FROM THE ARAB GULF

From the book : Mawawīl min Al-Khalij (volume two) collected and verified by ᶜAli Shabīb El-Mannaᶜi and Mohammed Al-Kuwari

This research presents a collection of eight mawawīl (short poems). Each mawal as traditionally known is composed of seven verses, the first three of which rhyme together using the same word but with three different meanings, while the second three verses follow the same rhyming pattern but with a different word again having three different meanings. The closing verse, which is called al-ribat or al-qaflah, uses the same word used in the first three verses .

The first mawāl, which is narrated by Saᶜeed Sālim Al-Badīd Al-Mannaᶜi and Hārib Rāshid El-Hārib, expresses the poet's complaint and dissatisfaction with the passing of time and the sad events it brings to his own life .

The second mawāl, narrated by Hārib Rāshid Al-Hārib, is also a complaint, about a friend whom the poet trusted but found to his disappointment to be untrustworthy, and how much the poet suffered from that ordeal .

In the third mawāl, which is narrated by ᶜEisa Jasim Al-Bu Khamis of Kuwait and Hārib Rāshid El-Hārib of Qatar, the poet compares the physical beauty and perfection of his ladylove to the houris (the heavenly virgins) .

The Fourth mawāl, narrated by Sultan bin Amān, which he ascribes to the poet Sultan bin Rāshid El bin ᶜAli of Darain, also conveys the beauty of a ladylove in the eyes of her lover the poet .

The fifth mawāl, narrated by Hārib Rāshid El-Hārib, speaks about the reliable companion and the strength of friendship which is proved through hardship.

The sixth mawāl, narrated by Saᶜeed bin Sālim El-Badīd Al-Mannᶜi, which he ascribes to the poet Ibrahim bin ᶜAbdel Ghafour Al-Sayyid of Bahrain, also narrated by ᶜAbdullah bin ᶜAjlan Al-Kuwari, speaks about the value of self-restraint and endurance in the face of hardships, assuring that nothing is gained without hard work and toil .

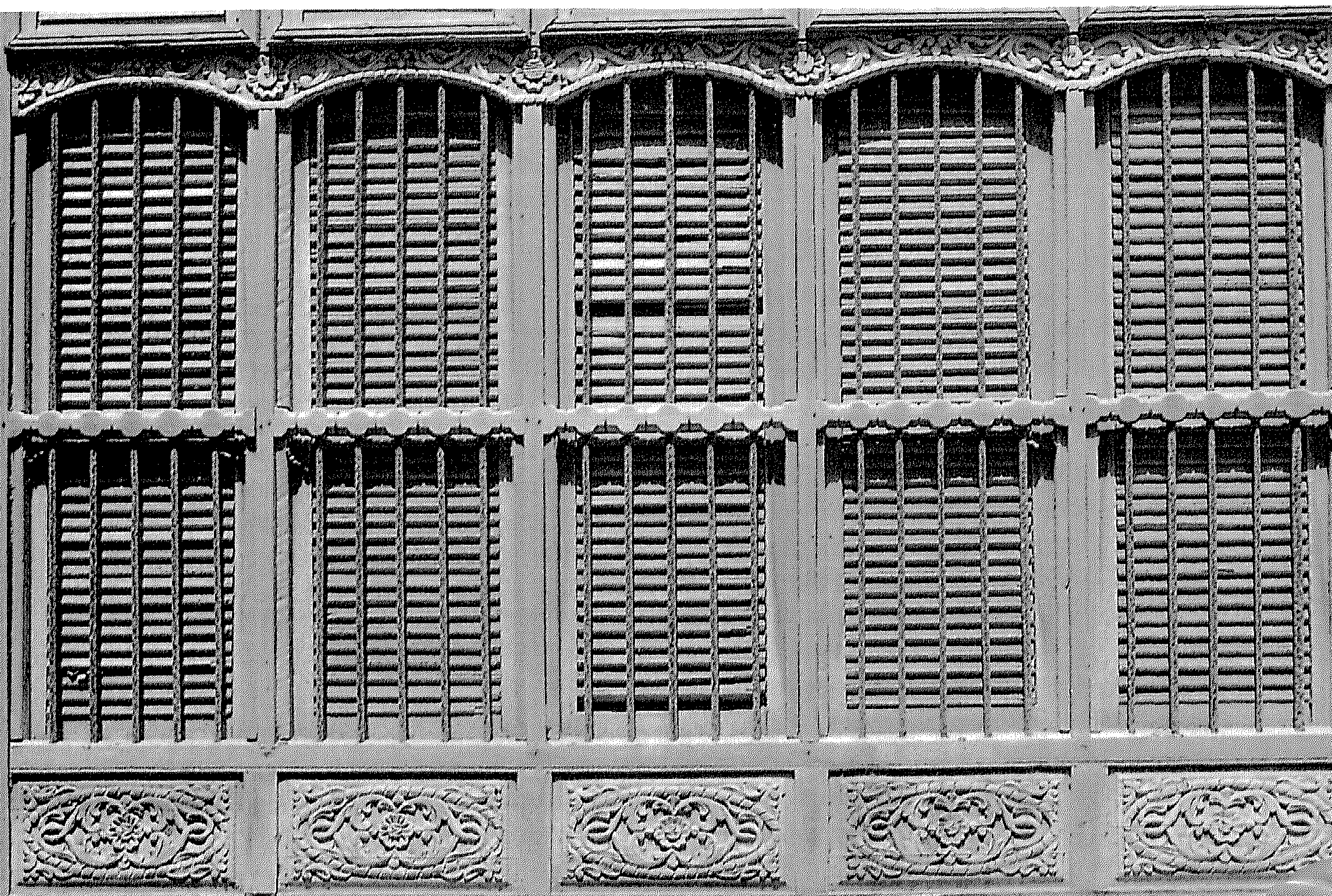
The seventh and eighth mawawīl are related in a manuscript by the Qatari poet Rāshid bin Saᶜd Al-Kuwari. The first is ascribed to the late poet Saᶜd bin Rāshid Al-Kuwari, and the second to Salih bin Sultan Al-Kuwari, Those two mawāls were recited in competition between the two above-mentioned poets .

In the first poem the poet challenges his counterpart to tell him the significance of the number seven, which refers to the well-Known dream of the Pharaoh which was interpreted for him by Prophet Yussuf (peace be upon him). The second poet responds adequately, mentioning the seven heavens, the seven layers of earth, the seven years of abundance, and the seven years of hardship which were to follow. He followed by saying that he answered well ahead of the seven days ultimatum given him by the first poet .

his products, and in the training of young apprentices. His real skills lie in the perfection of traditional shapes and motifs, while keeping in mind the basic use of artefacts he makes.

Wood for the trade used to be available in the mountains, for example, al-surat, al-athl, al-shiza, al-nudār, al-abra^{c}, al-gharab, all of which were used in buildings and for other purposes. These days sidr wood is more commonly used.

The research touches on some aspects of woodwork techniques, tools, decorative motifs, materials, wood painting, and folk patterns, designs and symbols. It attempts to analyse the symbols of textiform used, and to trace their links with natural phenomena, astrology and folk magic.





the patterns engraved on a number of Islamic masterpieces and exquisite perfume bottles that are presently in some museums, mosques and cathedrals in various parts of the world.

SHADOW FANTOCCINI IN SYRIA

Shadow fantasy was a highly popular form of folk entertainment in Arab countries for centuries, and the fantoccini narrator, together with his mechanical gadgets was a salient feature of the amusement programme, the leading coffee houses and gathering spots in the main cities and towns.

In this article MR. NIZĀR AL-ASWAD records the reminiscences of some of the leading survivors of this almost extinct form of folk theatre in Syria. The art of these performers - who were, at once, the narrators, impersonators and puppetteers - was centred around their skill in telling entertaining stories, while superimposing on a white screen, human and animal shadows carved out of cardboard. The stories and tales performed by these impersonators - the mukhayils or hakawatis - always had a social, political or religious moral to tell.

The writer summarises a number of these stories and, from interviews with some of the old masters of this art in Damascus and Aleppo, relates some of their experiences and memories.

The Use of Timber in Stone Houses in Saudi Arabia

The research deals with a dying traditional craft of a decorative nature, complementary to the trade of masonry, in the mountainous area of Saudi Arabia. Dr Sulaiman Mahmoud Hassan has made extensive field studies in the area, which still preserves some of its old heritage. The study shows the decorative features of woodwork in stone houses. It also reveals the role of the traditional carpenter and the various artefacts he produces, such as beds; benches; boxes; wooden bowls and mugs; food and perfume containers, and other items used by different trades; games, and other household effects.

The research reveals the carpenter as a folk artist who is faithful to tradition, which is evident in

downwards representing earth. The researcher explains that when an upward-pointing triange meets with a downward pointing one, they represent fertility. Here he reminds us of the statue of the goddess Ishtar, where a triangle is placed on her private parts. He also surveys other motifs such as curved lines representing the dome of heaven, wavy lines representing water, circles and squares to surround the devil and to capture the evil eye, plants and floral patterns, and living beings such as lions, horses, camels, doves, other birds and human beings, most of which are commonly used in the Al-Quds area.

Bedwin costumes are long, wide and spacious, reflecting the desert they inhabit, peasant costumes are more suitable to working conditions, while town costumes tend to be rather short and close-fitting. The peasant costumes are the ones most commonly used in Palestine, and are the most representative of the Palestinian women .

Finally, the researcher refutes Zionist claims to Palestinian costumes, asserting that the different roaming Jewish tribes had no traditional costumes of their own, but used the costumes of other tribes in whose territories they happened to be. In contrast, the costumes of the Plaestinians, who are the inheritors of the Canaanites heritage, still bear witness to the old patterns and motifs found in the relics of antiquity of the region, and which were well preserved throughout the ages .

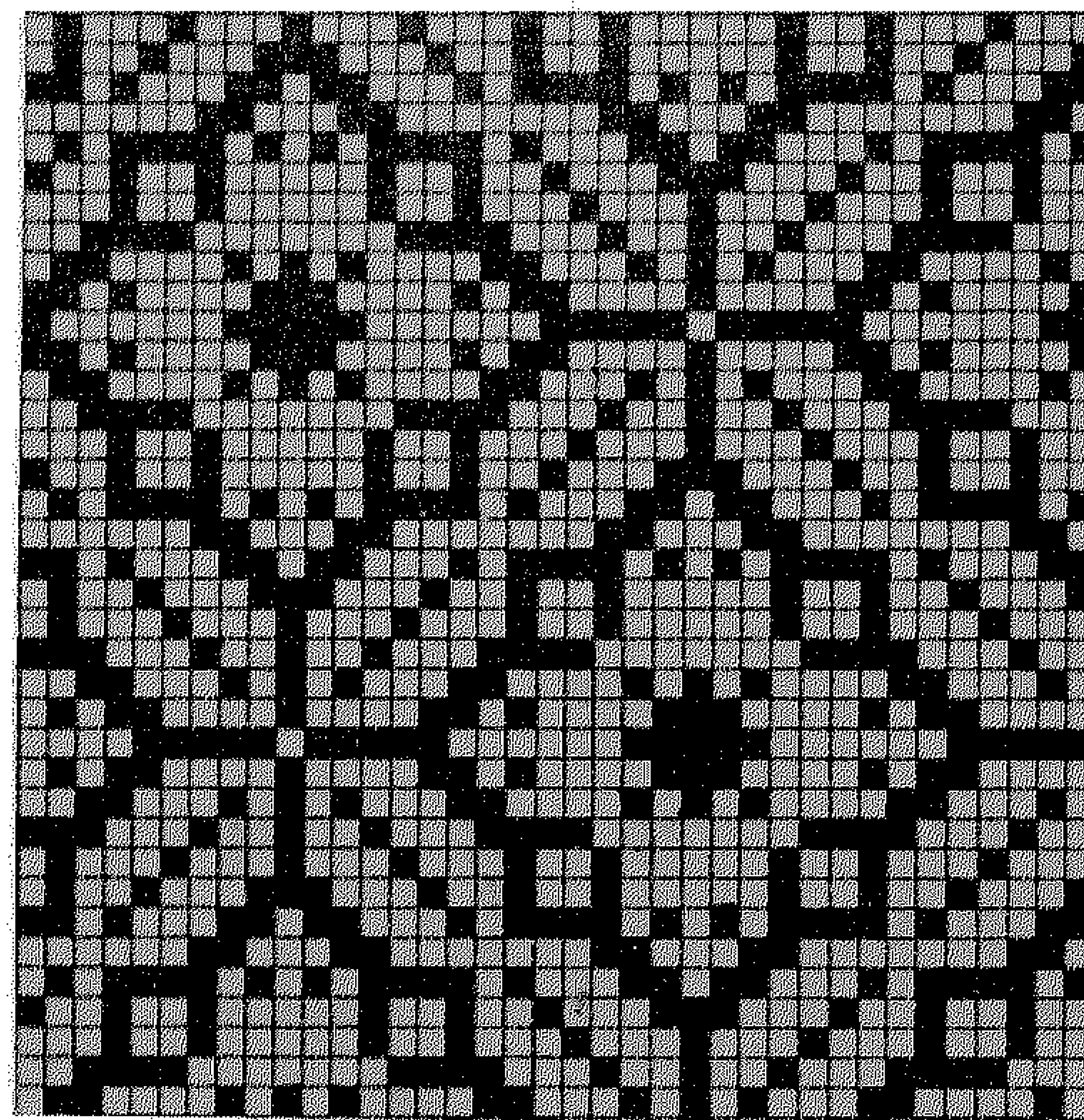
PERFUME CONTAINERS IN EARLY ISLAMIC HISTORY

The Arabs were renowned for wearing and using perfumes for a variety of occasions and celebrations before Islam. Their inclination was given further encouragement by the Prophet Mohammad's distinct preference for perfumes and incense, as a requisite for general cleanliness and presentability of Muslims in the eye of God.

During the Abbasid period, as DR. SALAH HUSSEIN AL-ᶜOBEIDI explains in this study, the perfume industry reached a high level of sophistication and diversity, mainly in the province of Iraq. Together with the development of techniques used in extracting perfumes from blends of flower and plant oils and animal substances, and with the spread of affluence in Arab and Islamic society, a wide range of ornate containers, vessels and bottles were designed and made to carry these valued and cherished scents.

The study examines the various types of perfume bottles and their artistic components as a reflection of the social and cultural environment in which they were conceived and used, and the manufacturing technology available to craftsmen at the time, especially in the glass-blowing industry. He also describes the predom inant artistic patterns that adorned these vessels, notably the animal, floral and arabesque representations. The writer then elaborates on

DECORATION IN PALESTINIAN WOMANS FOLK COSTUMES



The research deals with Palestinian women's folk costumes. It discusses the origins of costumes, the embroidery and the impact of locality on motifs and decorative patterns, costumes as a form of human expression reflecting man's concept of land and cultural identity, and the need to refute zionist false claims about Palestinian costumes as of Jewish origin. The researcher, ᶜAwad Saᶜūd ᶜAwad, starts by saying that the Palestinians are the inheritors of the Canaanites heritage. The Canaanites, the original inhabitants of Palestine, who used patterns and decorative motifs still preserved intact in Palestinian folk costumes, formed part of the East Mediterranean environment.

The research goes into some detail about the embroidered Palestinian costumes, which bear either Bedwin, agricultural or religious symbols. Costume decorations cover the hem, the sides of the dress, the sleeves and the neck opening. This, according to an ancient folk belief, is supposed to guard the person wearing it againts the evil spirits. MrᶜAwad surveys a number of motifs used in embroidery, such as al-māni, which shows an ear of corn or an olive branch, and is used by agricultural communities, straight lines, intersecting lines, and zigzags of a religious origin, representing the eternal struggle between good and evil, and triangles pointing upwards, representing heaven, and





head covering). Moslem women have kept their veils from the early days of Islam till the present. The late Abbasayid period witnessed widespread usage of women's veils.

The researcher, Dr. Najla Al-ᶜIzzi, points out that the veil was a natural form of protection against the conditions of nature, particularly for desert women. The veil used in the Gulf region consists of two to three pieces: the khimār, also known as al-burquᶜ, al-sheilah or al-ghadfah, is a soft shawl covering the woman's head and hair; a face covering, known as al-bakrah or al-battūllah is in common used (unmarried girls use al-bukhnuq) instead; and the ᶜuba'a, the outer gown or cloak referred to in Islam as al-jilbāb, with which women wrap themselves when they appear in public. Dr. Al-ᶜIzzi concentrates in this research on the origin and development of the battūlah, which is most commonly used in Qatar, the United Arab Emirates, parts of Oman, and the island of Philaka. She gives a detailed description of the battūlah, showing its various shapes and types, measurements, how it is made, and the different materials used in making and decorating it.

As to where the battūlah originally came from, Dr. Al-ᶜIzzi indicates that there is enough evidence that it originally came to the Gulf region from India. By following linguistic traits, she discovered that in the Sanscrit language, the name battūlah means "cloth, cover or veil". She also found that in the mountainous region of Gujarat in northwestern India, the name battūlah is given to the types of textiles produced in that region. There also seems to be enough evidence that the battūlah, also known as al-niqāb, was part of women's clothing in the coastal areas of Iran. Traders are believed to be responsible for the introduction of the battūlah in the Gulf region as recently as two centuries ago.

The first to use the battūlah in the Gulf must have been the Baluchis, who inhabited the coastal areas after their migration from Iran to Lanjah, Qeis Island, Hermes, Muscat and Dubai, where they worked as port labourers, farm hands or house servants. It is quite possible that slaves, by daily contact with the Baluchi working class, adopted wearing the battūlah as a fashionable new style, and from there it spread to all other classes throughout the Gulf region.



NARRATION: THE METHODS OF ORAL TRADITIONALISTS VERSUS TRADITIONAL HISTORIANS

This essay discusses Arab concepts of narration and narrators. It attempts to establish to what extent those concepts can be useful in confirming and furthering a better understanding of the efforts of contemporary theoreticians which aim to present the characteristics and potential of oral tradition as valid sources of history.

Mr. IBRAHĪM ISHĀQ IBRAHĪM examines the nature of historical data, how it is obtained from sources and why it is regarded as acceptable and a reliable interpretation. A comparison is drawn between literate culture and oral tradition as two separate means leading towards the accummulation of historical awareness of a society.

While emphasising the importance of written documents, Mr. Ibrahīm reminds us that almost all documents of classical European literature and a large portion of knowledge on record of the Middle Ages are of an oral origin, and points out that oral sources are a major factor of Arab knowledge during the early Jāhiliyah and Islamic periods.

He goes on to emphasise the importance of all resources available, whether oral or written in the accumulation of historical knowledge. The researcher supports his argument by giving some examples of scholarly works carried out by prominent specialists in the history of Sudan: **Political History of Dar Fur** by Dr. Mūsa El-Mubārak and **Kerreri** by ᶜIsmat Hassan Zulfu. He surveys from the same point of view a number of scholarly works by Muslim historians throughout the various Islamic periods. He examines sources and data collection, verification and document process.

Mr. Ibrahīm concludes by saying that both oral and written narration are valid sources and are complementary and corrective to each other.

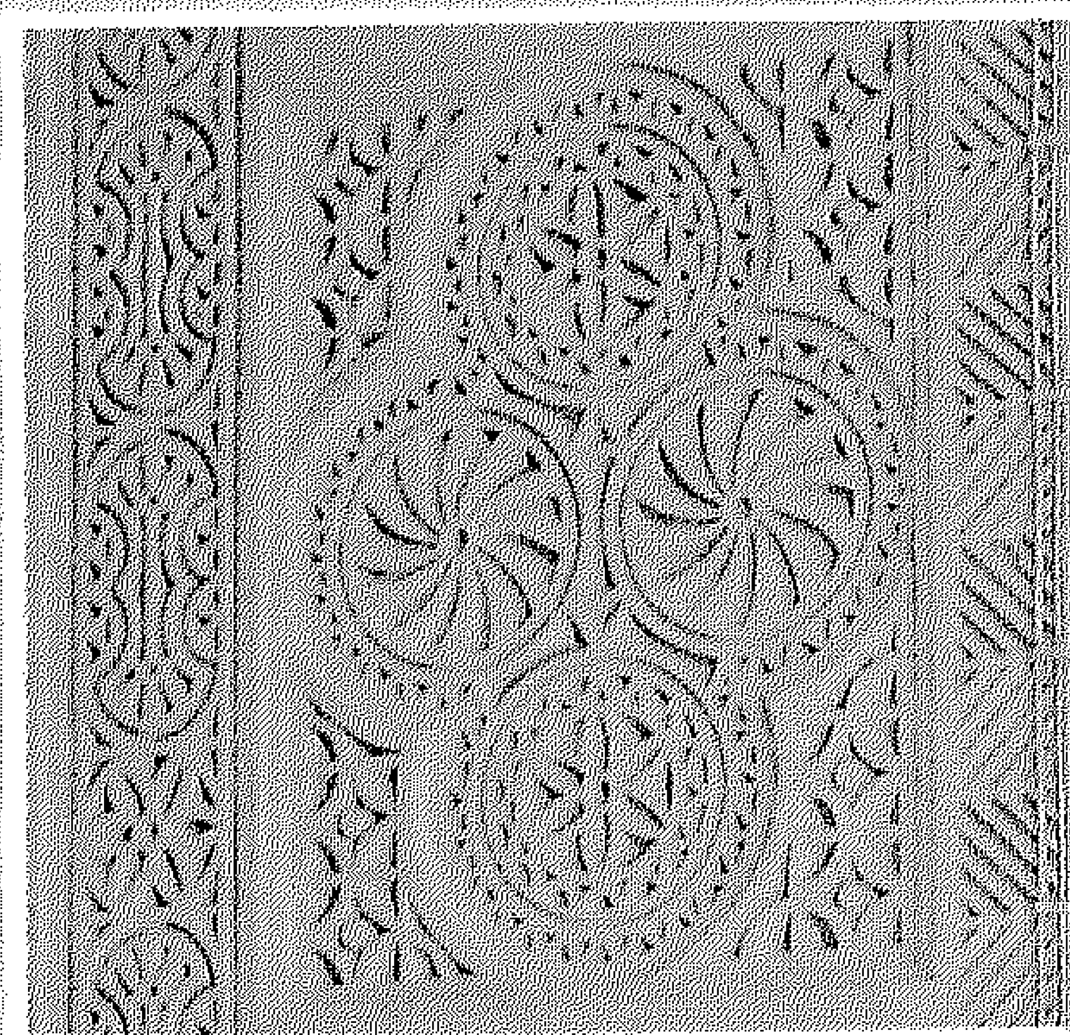
ORIGIN AND DEVELOPMENT OF THE BATTŪLLAH

Evidence of women's veils in Arabia dates back to the nineteenth century B.C. The veil was also known to and used by a number of peoples of the Old World, including the Syrians, the Persians, the Aramaics, the Hittites, the Romans and the Byzantines. Head coverings were known to exist long before women's veils were adopted. Ancient relief carvings reveal that the Sumerians and the ancient Egyptians used head coverings as a status symbol for both men and women. In Arabia, mostly in Hijāz, women wore veils only after they were married. When Islam came, it put an end to the Jāhiliyah customs of women's ostentatious display of their wealth and beauty. Instead Islam introduced a simple form of veil for women, which restricted neither their freedom of movement nor their participation in public life. The Islamic veil consisted of the ᶜubā'a (the cloak) and the khimār (the



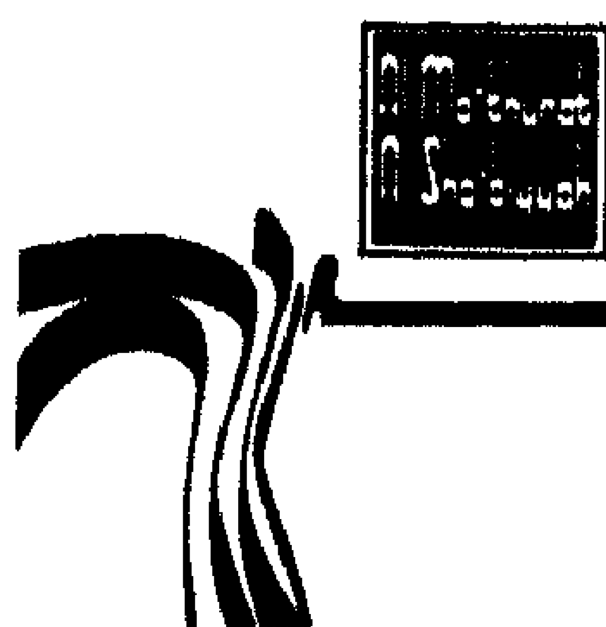
Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah

Abstracts of the Arabic Articles









21. The white man was the first to introduce Christianity in West Africa. The Jews are also referred to as nasara, while the Christian Africans are not.

22. This reflects the people's abhorring view about tobacco. I am not sure whether it is for religious or health reasons.

23. This shows that the traders were the first in the area to accumulate wealth. These were mainly Arabs and Indians; they used to constitute a distinguished social category.

24. Bloomfield, op. cit., p. 26.

25. In opposition to boko, the later system of writing vernacular languages with Roman script.

26. These include many small tribes in northern Nigeria, especially in Adamawa.

27. Most practised in animal sales. Payment of such commission has become a customary practice in many places in Africa, including Sudan.

28. Its use was at first probably limited to the explanation of the written Arabic religious texts by use of the vernacular languages; hence, translate.

29. Ablution in this case is said to be defective, and such spots are said to be vulnerable to Hell-fire in the Hereafter.

30. In Arabic fables and tales treasures are usually found buried under the ground.

torical Background to the Naturalization of Arabic Loan-words in Hausa», **African Language Studies**, (1965), Vol. 6, pp. 18-26; E. A. Gregersen: «Linguistic Seriation as a Dating Device for Loanwords, with Special Reference to West Africa», **African Language Review**, (1967), Vol. 6, pp. 102-7; P. F. Lacroix: «Remarques préliminaires à une étude des emprunts arabes en peul» **Africa**, (1967), Vol. 37, pp. 188-202; P. Wexler: «Problems of Monitoring the Diffusion of Arabic into West and Central African Languages», **Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft**, (1980), Vol. 130, pp. 523-56; J. D. Gabjanda: «The Influence of Arabic on African Languages in General», **Afro-Arab Cultural Relations**, ed. by Y. F. Hassan, Tunis (1985), pp. 115-35.

12. Cf. **The Oxford Paperback Dictionary**, Oxford University Press, Oxford et al(1979), p. 362.

13. Cf. Abubakar, op. cit. (1972).

14. A number of such words were also depicted in respect with Hausa and some European languages, e.g.
lebe lip (Eng. and Germ.), lèvre (Fren.)
karfi kraft (strength, force (Germ.))

15. -yo is a noun-class suffix of the ngo class, denoting, among others, places: e.g. wuro (house or village). Here ma-yo can be analysed as «place of water».

16. See A. Abubakar: «Fulfulde Morphology», a paper presented to the 2nd Fulfulde International Conference, Bayero University, Kano (1982) (unpublished); and T. Engeström: **Apport à la théorie des origines du peuple et de la langue peuhle**, Smärre Meddelanden 24, Stockholm (1954).

17. Shaikh Anta Diop considers such examples - coupled with others from a number of West African languages - as a proof of existence, at one time, of a common ancestral language for all African languages, and he argues in favour of Old Egyptian. See Sh. A. Diop: **Nations nègres et culture 1**, Paris (1971).

18. Cf. Abu-Manga, op. cit., p. 212.

19. Bloomfield, op. cit., p. 27.

20. Evil charm is conceived of as having poisonous effect.

FOOTNOTES

1. «Semantic» (adj.) here refers to the traditional usage of the term, i.e. in relation to the meaning of individual words in the language(s) concerned. This is not to confuse with semantics within the realm of logic and philosophy, as developed by Plato and Aristotle, nor with the modern approach in semantics, where syntactic structures are involved.

2. For Arabic lexicon, we depended on **Elias' Modern Dictionary** (9th Edition), Elias Modern Press, Cairo (1965).

3. Basic references on Hausa lexicon are: R. C. Abraham: **Dictionary of the Hausa Language**, University of London Press Ltd., London (1962); and **Modern Hausa-English Dictionary**, Oxford University Press, Ibadan-Zaria (1977).

4. For Fulfulde lexicon, we consulted **Dictionnaire elementaire fulfulde-français-english**, C. R. D. T. O., Niamey; and the list of Arabic loan-words (/cognates) in Fulfulde, in A. Abubakar: **Al-Thaqāfat-ul-ᶜArabiyyatu fi Naijiriya**, Cairo (1972).

5. Basic references on Swahili lexicon are: **A Standard Swahili-English Dictionary**, Oxford University Press, London (1939); and D. V. Perrott: **Concise Swahili and English Dictionary,** Hodder & Stoughton, New York (1965).

6. See H. Jungraithmayr & W. J. G. Möhlig (eds.): **Lexikon der Afrikanistik**, D. Reimer Verlag, Berlin (1983).

7. This is Greenberg's classification; in others, Hamito-Semitic.

8. J. Greenberg: «The Study of Language Contact in Africa», in **Colloque sur le Multilingualisme**, Brazzaville (1962), p. 168.

9. See A. Abu-Manga: **Fulfulde in the Sudan: Process of Adaptation to Arabic**, D. Reimer Verlag, Berlin (1986), p. 19.

10. See N. R. Bennet: «The Arab Impact», in **Zamani: A Survey of East African History**, ed. by B. A. Ogot and J. A. Rieran (1968), pp. 216-37; and C. S. Nicholis: **The Swahili Coast**, George Allen & Unwin Ltd., London (1971), p. 25.

11. See J. H. Greenberg: «Arabic Loan-words in Hausa», **Word**,(1947), Vol. 3, pp. 85-97; M. Hiskett: «The His-

sense. Such is the Arabic word jawāb (answer, letter), which is adopted into Hausa as jawabi and used for a (public) speech: «gomna zai yi jawabi» (the governor will deliver a (public) speech). Similar relationship holds also between the Fulfulde hakke and the Arabic haqq (right or truth). Beside its original meaning, hakke is also used with religious connotations in reference to unjust deeds (against someone) for which one will be questioned in the Hereafter: «a hoshi hakke mako» (lit. you have taken his right, i.e. you have done him injustice for which you are sure to be questioned in the Hereafter).

More similar examples are given below:

ARABIC	HAUSA
al-qaul : the saying, utterance, declaration	alkawali/alkawari : promise
jamᶜiyyah : association, society in the sense of organization	jam'iyya : political party (modern use)
jarrab(a) : to try, examine	jaraba : excessive desire, obsession and excessive lust (e.g. for sex)

There are some miscellaneous cases which do not fit in any of the above categories. Two of these are used with an almost opposite sense vis-à-vis their original meanings: the Hausa albarka (when used in bargain) and the Swahili labda. Albarka, from Arabic al-barakah (the blessing), is an expression of disagreement in bargain, while labda, from Arabic lā budda (by all means), stands for «perhaps». Another case, which is the Hausa dakika, from Arabic daqiqah (minute), reflects a new trend in borrowing, i.e. «planned borrowing», undertaken by intellectuals through the Hausa Language Board. Dakika does not stand for «minute», as may be expected, because its place is occupied by the English loan-word minti; dakika is, in fact, used for «second». The Arabic word for «second», thāniyah, was outruled in avoidance of confusion with the Hausa identical morphological form, saniya which means «cow».

In concluding, it is worthy to note that the flow of Arabic loan-words in the three African languages concerned is losing momentum, at least in Nigeria (Hausa and Fulfulde) and East Africa (Swahili). This is because the role which was once played by Arabic in these areas, is overtaken by English. Still, many of the English loan-words in these languages too undergo, to some extent, similar semantic changes.

Fulfulde and Swahili display a number of similar cases. The Arabic word wathīqah (document) is adopted into Hausa as wasika and is used in reference to nothing more than «letter», even if it is a simple letter from a girl-friend. Similarly, the Fulfulde ruba is a devaluated form from the Arabic ruᶜb(a), which means «great fright». In Fulfulde, ruba is used with the sense «much threatening without actual intention of fulfilment», as when two people are quarrelling with one another: «ta nanu; dum ruba tan» (don't believe in what he says); it is a mere threatening, i.e. in order to frighten you. This is also comparable to the Swahili desturi, from Arabic dustūr (statute, constitution). In Swahili desturi stands simply for custom, usage or regular practice: «hii si desturi yetu» (this is not our custom).

The following are additional examples for semantic devalutation:

ARABIC	HAUSA
fitnah : calamity or turbulence	fitina : disturbance or trouble (in a light sense)
jā'ir : tyrant, oppressor, unjust (often applied to sovereigns)	ja'iri : shameless disrespectful person
	FULFULDE
(yu)hinnu : show affection, sympathy or pity	hinna : greet, visit a sick person, condole
dhanb : sin	zamba/jamba :cheating someone or causing harm to him by depriving him of his right
	SWAHILI
qawāᶜid(pl.) : rules and regulations	kawaida : custom in the sense of usage, customary practice
sanam : idol	sanamu : statue, photograph, picture
(yu)'dhi : to harm, offend (someone)	udhi : annoy (someone)

Semantic Intensification

«Semantic intensification» is a process opposite to semantic devaluation. Here, words with light semantic value in the source language are used in the target language with a stronger connotative

khatar : danger, dangerous	hadari : accident
qabilah : tribe	kabila : a minority tribe (used often in plural)[26]
al-sarf : money in coins	azurfi : silver
al-ᶜādah : the custom, customary practice	laᶜada : commission in business transaction paid to the intermediary person[27]
zinah : decoration	zinariya : gold

FULFULDE

(yu) fassir : to explain for clarification, decipher	fassira : translate[28]
halaqah : ring or circle	halaga-re : finger-ring
lamᶜah : shining (spot)	lama'a-re : a spot left unaffected (unmoist) after ablution[29]

SWAHILI

dafin : whatever is buried under the ground	dafina : treasure[30]
'ahsanta : you have done well, well-done	asante : thank you

Semantic Devaluation

Besides «widening» and «narrowing» of the semantic circles of loan-words, there is another process whereby loans undergo a decrease in their semantic value. In other words, these loans are used in the target languages with a lighter connotative weight than in the source language. To explain that more clearly, some words are associated with serious, strong and solemn connotations; e.g. catastrophe or allegiance in English. Forms with decreased semantic value for these two words may be disaster and support respectively. These examples illustrate what is meant by «semantic devaluation» in this study. Hausa,

SWAHILI

kabīs : pressed, in the sense of filling, e.g. a container with too much stuff — kabisa : utterly, altogether, quite, wholly, exactly

tājir : trader — tajiri : besides the original meaning - also a rich, wealthy and prosperous person[23].

Semantic Shrinking

«Semantic shrinking» is another process of adaptation which is opposite to that of semantic extension. Here, loan-words are used in a narrower sense than their inherent semantic limits. In other words, only specific parts of their semantic features are considered. This process is referred to by Bloomfield (1935:26) as «narrowing», and exemplified by the Old English mete (meat), which used to mean «food»[24].

We encounter many cases of semantic shrinking in Hausa; one of these is the loan laᶜifi from Arabic daᶜif (weak, in its general sense). In Hausa it is specifically used in reference to «sexually impotent man». Likewise, the Fulfulde-adopted word bidi'a-(ku), from Arabic bidᶜah, underwent considerable semantic shrinking. Bidᶜah means innovation in general; in Islamic literature it stands for deeds not known to be done or accepted by the Prophet Muhammed; i.e. deeds which were innovated later on. But bidi'a-(ku) is precisely used in description of intermingling of men and women, including drumming and (mixed) dancing, seen as a sinful action. A similar specific use of the above two examples applies also to the Arabic loan-word harara, in Swahili. The basic meaning of the Arabic word is «heat» in general; in Swahili, its use is limited to (i) body heat; i.e. high temperature, and (ii) fervency, hot temper: «mtu na harara» (a hot-tempered person).

More examples of semantic shrinking are provided below:

ARABIC	HAUSA
ᶜajami : whatever is not Arab(ic)	ajami : early system of writing vernacular languages (Hausa and Fulfulde) with Arabic script[25]
hārab(a) : to fight (an enemy) in a war	harba : to shoot (with an arrow, bullet, etc.)

fasāhah : eloquence — fasaha : cleverness and skill

laimūn : lemon — lemu : any fruit of the lemon family, esp. oranges; any kind of bottled soft drink

mudhakkar : male — muzakkari : energetic and tireless person

Makkah : Mecca — Makka : the holy land; Saudi Arabia

nashāt :activeness, activity in general — nishadi : enjoyment, pleasure, feeling happy about something

simm : poison — sammu : evil charm (against an enemy)[20]

FULFULDE

al-'āyah : the Qur'anic verse — a) laya-ru (with Ful. class marker and Magriban def. art.): amulet or charm

b) aya-re (with Ful. class marker but without def. art.): a verse from the Qur'an or any other mystic speech uttered to bring luck or protect against danger

c) aya (with neither class marker nor def. art.): Qur'anic verse (scholarly use)

khā'if : in a state of fear — kayefa : a wonder, a surprising matter

nasārā (pl.) : Christians, i.e. nazarenes — nasara-(jo) (sing.) : white man, European[21]

rizq : means of living, fortune and properties - also luck, as when one escapes danger — risku : -in addition to the original meaning

simm : poison — simme (in Sene-Gambia): tobacco[22]

The above loan-word exists also in Fulfulde in the form of alaji. When used by (married) women, it refers, more often than not, to «husband»: «Alaji mada warti» (your husband is back). As may be known, among the Fulani, as well as among many other African communities, wives do not explicitly utter their husbands' names. Thus, alaji is used as a sign of respect, in conformity with the high position pilgrims enjoy in that part of Africa.

Swahili too displays loans with similar extended semantic boundaries. For instance, the loan rahisi, from rakhīs (cheap; commonly used with commodities) also means light and easy: «mtihani si rahisi» (the exam is not easy).

It is noteworthy that in the course of time, the new subordinate meanings of some loans may supersede in importance the original ones. Thus, the Hausa haraji, from kharāj, is more associated with «income-tax» than with the «land-tax», i.e. its original meaning.

Semantic extension, which is the most productive process, takes different forms. One (key) word sometimes stands for an activity or practice which is otherwise expressed by a number of phrases or sentences. For example, sunna in Hausa, from sunnah (the tradition or deeds of the Prophet Muhammed) was used at a certain time to stand for «marriage according to the sunna». Nowadays it is even used as a mild or polite word for «sexual intercourse between couples married according to the sunna».

Another form of semantic extension is the use of loans in place of certain attributes of their basic references. This happens because either the target language does not have morphological forms for expressing these attributes, or the adopted words serve this purpose more effectively. This is reflected in the relationship which exists between the Arabic daulah and the corresponding loan in Hausa, daula. Among the various meanings of daulah, the most relevant to our purpose are: power, kingdom, empire, state, etc. Besides these, the loan in Hausa is presently used with the sense of wealth, abundance, convenience, enjoyment, etc., these being ultimate attributes of the basic meaning(s): «yau lalle mun sha daula» (today we have indeed enjoyed ourselves). And conversely, an attribute may sometimes serve in place of the qualified reference; such a case is encountered in Swahili with the loan shujaa, from shujā^c (courageous). Here the loan is also used for «hero».

Other relevant examples are the following:

ARABIC	HAUSA
al-salat(u) :the prayer	assalatu : morning dawn, the time of morning adhān (call for prayer)
bunduqiyyah : rifle	(yi)bindiga : «make (like) rifle», explode

But on the other hand, there exist pairs of words in Fulfulde and Arabic of similar form and meaning, which are unlikely to be a result of «chance resemblance» or of borrowing. Such are the Fulfulde ma-yo[15] (river, sea) and the Arabic mā' (water), or the Fulfulde mus-ina (suckle) and the Arabic -muss- (suck). Although the idea of a genealogical relationship between Arabic and Fulfulde is, for some (European) linguists, outruled, examples such as the above-cited ones have provided viable bases for those linguists (e.g. Engeström and Abubakar)[16] who entertained this viewpoint[17]. Many words of common Hausa/Arabic roots also exist. These do not raise much controversy, since the genealogical relationship between the two languages is largely recognized. No such cognates have been so far claimed with regard to Swahili and Arabic.

As mentioned earlier, the bulk of Arabic loan-words in the three African languages retain their original semantic properties. Otherwise, the rest are roughly modified according to one or more of the following main processes:

(i) Semantic extension
(ii) Semantic shrinking
(iii) Semantic devaluation
(iv) Semantic intensification

Semantic Extension

Some loan-words enlarge their semantic boundaries to include - beside the original meaning - a wider range of semantic shades through a process known as «semantic extension». In a previous work, we explained this process as «cases in which the use of a word is widened beyond the limits of its precise inherent meaning by its association with additional and more general semantic features»[18]. Bloomfield (1935:27) refers to it as «widening»; he provides as an example the Middle English bridde (young birdling), which has been morphologically modified to bird and semantically extended to cover the entire kind[19].

Semantic extension can be here exemplified by the Hausa alhaji, from the Arabic al-hājj (pilgrim, i.e. the one who performed hajj (pilgrimage) in the holy land, Mecca and Medina). Beside its original meaning, alhaji is nowadays used as a title reflecting social status. It is applied mainly to refer to businessmen and dignitaries of northern Nigeria, even if the person in question has never been on pilgrimage. This use of the word derives its roots from the olden times when only such people could afford to perform hajj and when hajj was associated with such a high esteem.

at the coastal zone was furthered westward into the interior by a «peripheral language contact». It goes without saying that Arabic words were integrated into the vocabulary of contemporary Swahili from primarily oral sources; written sources are, of course, not excluded.

There are many works on the Arabic loan-words in (West) African languages, but almost all of them focus on the morphological aspects of borrowing, adaptation and integration[11]. As far as we know, very little has been said about the semantic properties which Arabic loan-words acquire, lose or change during the process of their integration into these languages.

The term «loan», a noun from «lend»: «to give or allow the use of (a thing) temporarily on the understanding that it or its equivalent will be returned»[12] has always been erroneously used in the context of the presence of foreign words in a given language. First, when using foreign words, consent of the source (donor) language is not sought; secondly, the word in question or its equivalent is not expected to be returned; thirdly, and maybe most importantly, the target (recipient) language has full freedom in modifying this word, both in form and content, according to its morphological patterns and the cultural environment of its speakers. Therefore, it goes without argument that the term «loan-word» in this regard is a misnomer; in fact, one may rather speak of «adoption». However, if we have opted to use the term «loan-word» in this paper, we do so merely in compliance with the literary convention, while still bearing in mind the argument above as a focal point for our present theme.

Adopted or loan-words are more prone to phonological and morphological influence from the target languages that to any other influential linguistic aspects. That is, while the majority of loans undergo some phonological and/or morphological modifications, however minimal these may be, the majority of these loans, by and large, retain their original semantic properties. Among the three African languages involved in this study, it will be noticed that Arabic loans in Swahili show more tendency to resist semantic changes than loans in Hausa and Fulfulde. This is attributed, inter alia, to the different kinds of language contact in the two cases: close language contact and peripheral language contact respectively.

When studying loan-words, without due care one may possibly get confused by what is known as «chance resemblance»; i.e. resemblance of two words from different languages, which are similar in both form and meaning, yet without actual relationship between them whatsoever. Instances of such cases are the Swahili word maji (water) and its equivalent in Arabic, mā'. The former is often believed by the layman to be borrowed from the latter. The same applies to the Fulfulde word ndiyam (water) and the Arabic diyam (pl. continuous rain), cited by A. Abubakar (1972) as cognates[13]. In fact, separating the Swahili and Fulfulde class markers ma- and -am respectively, we find out that the roots of the above words are -ji and ndi-, which morphologically have nothing to do with the Arabic mā' and diyam[14].

Our main purpose in this paper is to try to throw light on the various kinds of change in meaning which Arabic[2] words undergo when they are borrowed into African languages, as a means of adaptation to the new cultural environment. The target languages in this study are Hausa[3], Fulfulde[4] and Swahili[5]; these being the most widely spoken languages in Africa and once largely in contact with Arabic.

Arabic is known enough not to require any notes. Hausa, on the other hand, is a *lingua franca* for a large area in West Africa, spoken, according to Jungraithmayr and Möhlig (1983:105)[6], by ca. 25 million people. This language is dominant in northern Nigeria and southern Niger, with fringes and pockets of speakers scattered over Ghana, Togo and Libya. Thus, it developed over the centuries as a trade language as well as a tool for oral diffusion of Islamic knowledge. Similarly, Fulfulde enjoys a wide geographical spread; its speakers, i.e. the Fulani, are scattered over a vast area extending from Senegal across the central Bilad al-Sudan up to the Ethiopian Highlands. Swahili, on the other side of the continent, is the *lingua franca* for East Africa, with ca. 30 million speakers. It is used as such mainly in Tanzania, Kenya, Uganda and Zaire.

From a classificational point of view, Arabic (Semitic) and Hausa (Chadic) belong to the same language family; namely, the Afroasiatic[7]. The same can be said about Fulfulde (West Atlantic) and Swahili (Bantu), which belong to another language family; namely, the Niger-Kordofanian.

Historically, the nature of contact between Arabic and Hausa, on the one hand, and Arabic and Fulfulde, on the other, is almost similar. Speakers of both African languages are bearers of deep-rooted Islamic Arabic civilization, which flourished during the times of the Mali (13th-15th century) and Songhai (15th-16th century) Muslim empires along the Niger Basin and the Sokoto Caliphate (1804-1903) in northern Nigeria. However, usually «it is not languages which come into contact, but speakers»[8]. Notwithstanding, languages can indeed come into contact independently of their speakers; that is, through literary traditions, a situation referred to by Abu-Manga as «peripheral language contact»[9]. Therefore, since that time, Arabic lexical items of various semantic fields, especially religion and trade, have continued to find their way into the Hausa and Fulfulde vocabularies, either directly or indirectly, from both written and oral sources.

The nature of contact between Arabic and Swahili has a different historical background. By the end of the 17th century, the Omani Arabs completely replaced the Portuguese as masters of commercial activities on the Swahili coast. The important coastal centres of Zanzibar, Mombasa and Kilwa did not only witness a relatively intensive Arab presence, but were ruled by Omani governors and tightly linked with the central power in Muscat[10]. Thus, the «close language contact», which has fermented

DR. AL-AMIN ABU-MANGA

A STUDY OF ARABIC LOAN-WORDS IN AFRICAN LANGUAGES FROM A SEMANTIC PERSPECTIVE[1]

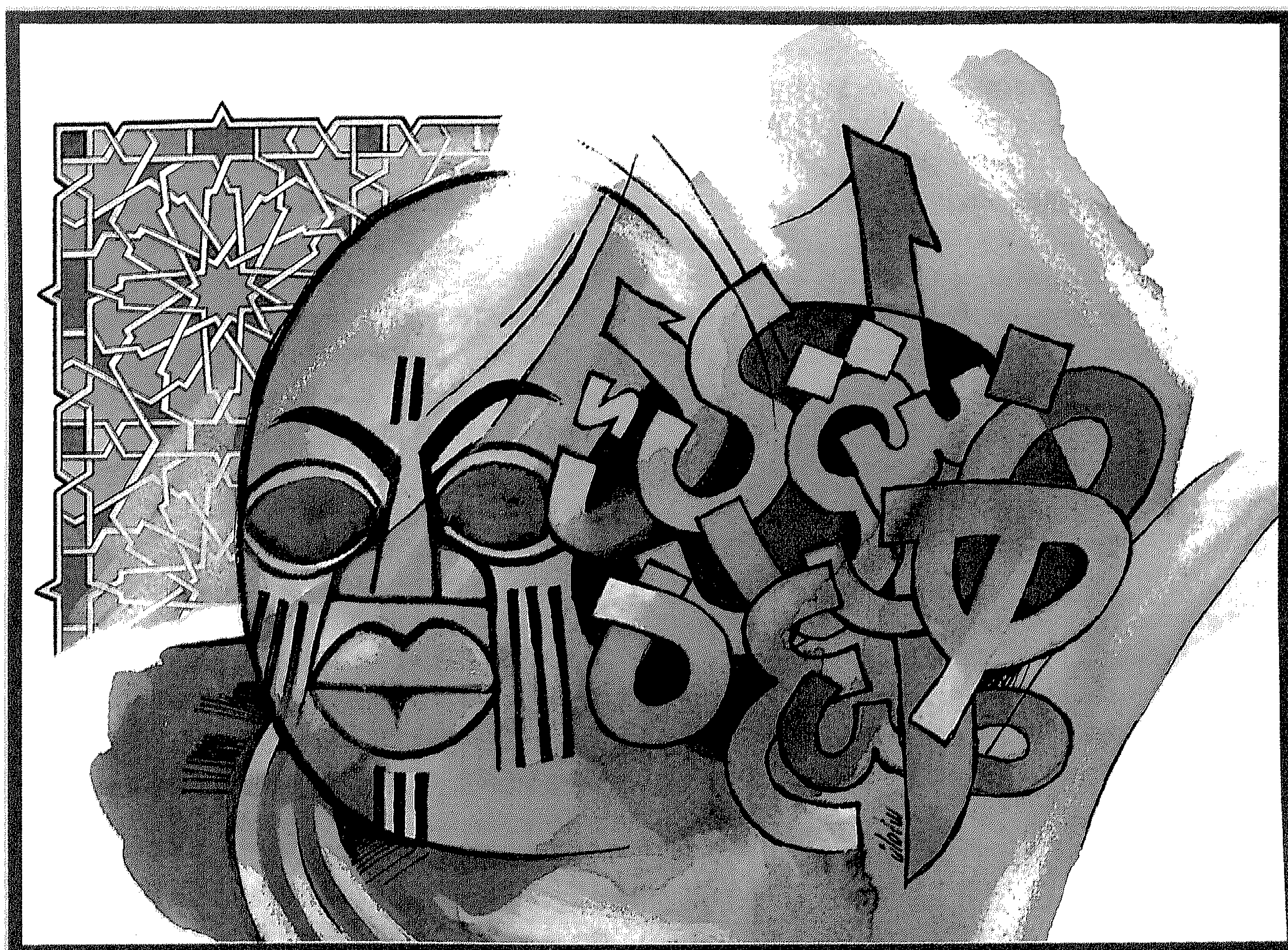






TABLE 10

Prescriptions used for Gum Inflammations

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying pomegranate peel to inflamed area	35	14.0
Applying oil or fat to inflamed area	23	9.2
Taking salted water	19	7.6
Applying doram to inflamed area	15	7.0
Other methods*	14	5.6
Do not know	144	57.6
TOTAL	250	100.0

* other methods include the use of dried black lime, vinegar, clove and oranges.

TABLE 11

Prescriptions used for Abscesses

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying frankincense to abscess	63	25.2
Applying safflower to abscess	7	2.8
Applying onions to abscess	7	2.8
Other methods*	9	3.6
Do not know	164	65.6
TOTAL	250	100.0

* other methods include the use of the leaves of the Christi tree, ground wheat and black pepper.

TABLE 12

Prescriptions used for Burns

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Pouring milk over burns	72	28.8
Applying powdered burnt barley on burnt area	36	14.4
Applying ghee on burns	16	6.4
Pouring salted water over burns	12	4.8
Applying henna paste to burns	9	3.6
Do not know	105	42.0
TOTAL	250	100.0

TABLE 13

Prescriptions used for Eye Inflammations

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying breast milk to babies' eyes	29	11.6
Applying salted water to eye	27	10.8
Applying rose water to eye	24	9.6
Eating carrots	11	4.4
Lining eyes with honey (using kohl stick)	9	3.6
Do not know	150	60.0
TOTAL	250	100.0

TABLE 6

Prescriptions used for Colds and Influenza

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Drinking orange juice	39	15.6
Inhaling basil	13	5.2
Eating onions	12	4.8
Inhaling burnt sugar	10	4.0
Inhaling incense	10	4.0
Taking olive oil	5	2.0
Do not know	161	64.4
TOTAL	250	100.0

TABLE 7

Prescriptions used for Tonsilitis

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying pomegranate peel on tonsils	51	20.4
Taking warm oil (fat)	26	10.4
Taking eggs and milk	15	6.0
Drinking salted water	14	5.6
Applying thyme on tonsils	13	5.2
Do not know	131	52.4
TOTAL	250	100.0

TABLE 8

Prescriptions used for Ear Pains

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying drops of olive oil in the ear	34	13.6
Applying drops of thyme juice in the ear	30	12.0
Applying a small amount of coffee in the ear	25	10.0
Applying drops of dry lemon in the ear	16	6.4
Applying garlic in the ear	11	4.4
Do not know	134	53.6
TOTAL	250	100.0

TABLE 9

Prescriptions used for Toothaches

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying clove to painful area	102	40.8
Applying thyme to painful area	6	2.4
Applying doram to painful area	6	2.4
Using a mouthwash of salted water	4	1.6
Do not know	132	52.8
TOTAL	250	100.0

TABLE 2

Prescriptions used for Abdominal Pains

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Drinking sugared water	59	23.6
Drinking thyme tea	43	7.2
Drinking lemon tea	33	13.2
Drinking marjoram water	29	11.6
Drinking ishrig	10	4.0
Drinking cinammon tea	8	3.2
Drinking orange juice	14	5.6
Do not know	54	21.6
TOTAL	250	100.0

TABLE 3

Prescriptions used for Diarrhoea

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Eating bananas	65	26.0
Drinking lemon tea	43	17.2
Eating yoghurt	27	10.8
Drinking plain tea (no sugar)	23	9.2
Drinking rice water	22	8.8
Drinking zumuta water	9	3.6
Do not know	61	24.4
TOTAL	240	100.0

TABLE 4

Prescriptions used for Constipation

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Drinking ishrig	103	41.2
Drinking orange juice	27	10.8
Drinking sugared water	19	7.6
Taking tamarind fruit	17	6.8
Eating vegetable soup	16	6.4
Drinking tomato juice	10	4.0
Do not know	58	23.2
TOTAL	250	100.0

TABLE 5

Prescriptions used for Joint Pains

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Applying date paste to painful area	66	24.4
Massaging with oil	15	6.0
Drinking tripe soup	7	2.8
Other methods*	13	5.2
Do not know	149	59.6
TOTAL	250	98.0

* other methods include massaging with rose water and ginger or a mixture of salt, water and milk.

Saffron (osfor, zafaran) : a powder of deep orange colour obtained from a flower (a kind of crocus). Used for colouring and giving a special taste to food

FOOTNOTES

Ishrig : a liquid mixture made up of roses, jujupe, frankincense, myrobalam, thyme, aniseed and dried senna leaves

Zumutah **water** : a clear liquid with a strong, bitter, thyme-like flavour

Doram : the rind of walnut tree



TABLE 1

Prescriptions used for Headaches and Migraine

Traditional Treatment	Number	Percentage %
Drinking plain tea	31	12.4
Drinking lemon tea	28	11.4
Dyeing hair with henna	9	3.6
Taking senni	2	3.2
Drinking ishrig	8	3.2
Applying oil to hair	6	2.6
Do not know	160	64.0
TOTAL	249	100.4

GLOSSARY OF HERBS AND SPICES USED IN TRADITIONAL MEDICINE

Aniseed (habat hilwa, yansoon) : small seeds with a liquorice flavour. Used to flavour foods and drinks. Often served after meals to clear palate and aid digestion

Basil (mashmoom, rayhan) : a type of sweet-smelling plant sometimes used in cooking. Used in the making of traditional perfumes

Caraway (habat suada, karawya) : pungent, aromatic seeds used in baking and cooking

Clove (mesmar, karanfal) : nail-like buds of an East Indian evergreen. Has strong, quite hot flavour. Centuries ago in England cloves were pressed into oranges and hung into cupboards to repel insects and perfume clothes

Jujube (enab) : edible acid berry-like fruit of plant of genus Zizphus

Frankincense (elk liban) : a fragrant gum exuded from several trees of the genus Boswellia, abundant on the Somali coast and south Arabia. An ingredient of modern incense

Myrrh (murah) : gum obtained from Arabian myrthe (balsamodendron myrrha). Used in perfumery, medicine and incense

Myroblan(ehililage) : astringent plum-like fruit used in dyeing and tanning. It is an essential ingredient in the ishrig mixture

Senna (ishrig) : dried leaves and buds of the Cassia plant used as a laxative

Marjoram (markadoush) : sweet smelling herb used to flavour food and in the preparation of medicine

eating carrots for eye problems and drinking fluids for abdominal pains.

3. Harmful

These are treatments which could be hazardous to health or could cause complications, such as pouring milk over burns, applying breast milk to babies' eyes to cure inflammations, and overuse of laxatives.

4. Treatments with unproven results
These include herbal prescriptions which have not been sufficiently studied to prove their validity.

Finally, it is hoped that this research will encourage further studies into traditional medicine in the Gulf focusing mainly on the composition of these herbal prescriptions, in order to evaluate them to encourage or discourage their use.

Bibliography

1. **Mohammed Gohary :**

١ ـ محمد الجوهري ، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، دار الكاتب للتوزيع ، القاهرة ـ ١٩٧٨م .

2. **David Warner :**

٢ ـ ديفيد زارند ـ كتاب من لم يحضر طبيب ـ ترجمة د . مي حداد ، مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ١٩٨١م .

3. **Ibn al Qaiem Al Jawziyah :**

٣ ـ شمس الدين ابن قيم الجوزية ، الطب النبوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

4. **Ibn Sina (Aviccena) :**

٤ ـ ابن سينا ، القانون في الطب ، شروح وترتيب جبران جبور ، مكتبة الطلاب ، بيروت ١٩٧٢م .

5. **David Warner : see above .**
6. **Al Turkumani :**

٦ ـ يوسف عمر الغساني التركماني ، المعتمد في الأدوية المفردة ، دار المعرفة ، بيروت ـ ١٩٨٢م .

7. **Ahmed Qadama .**

٧ ـ أحمد قدامة ، قاموس الغذاء والتداوي بالأعشاب ـ دار النفائس ، بيروت ـ ١٩٨٢ .

8. **David Warner : see above .**
9. **Ibn al Qaiem Al Jawziyah - see above .**
10. **Zidan Abdel Baki :**

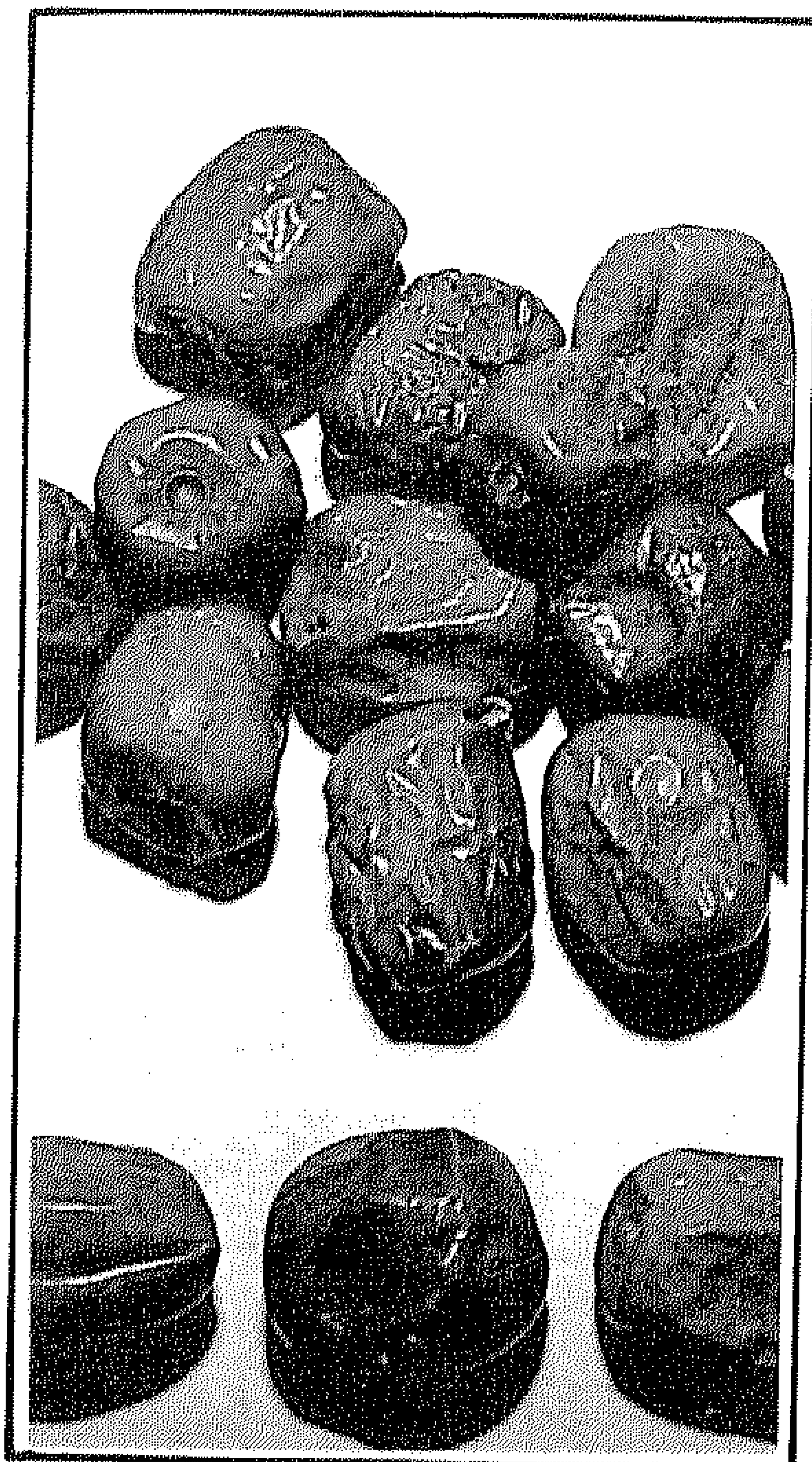
١٠ ـ زيدان عبد الباقي ، الطب الشعبي في قرية مصرية ، مجلة العلوم الاجتماعية ، العدد الثاني ، يونيو ١٩٨٢م .

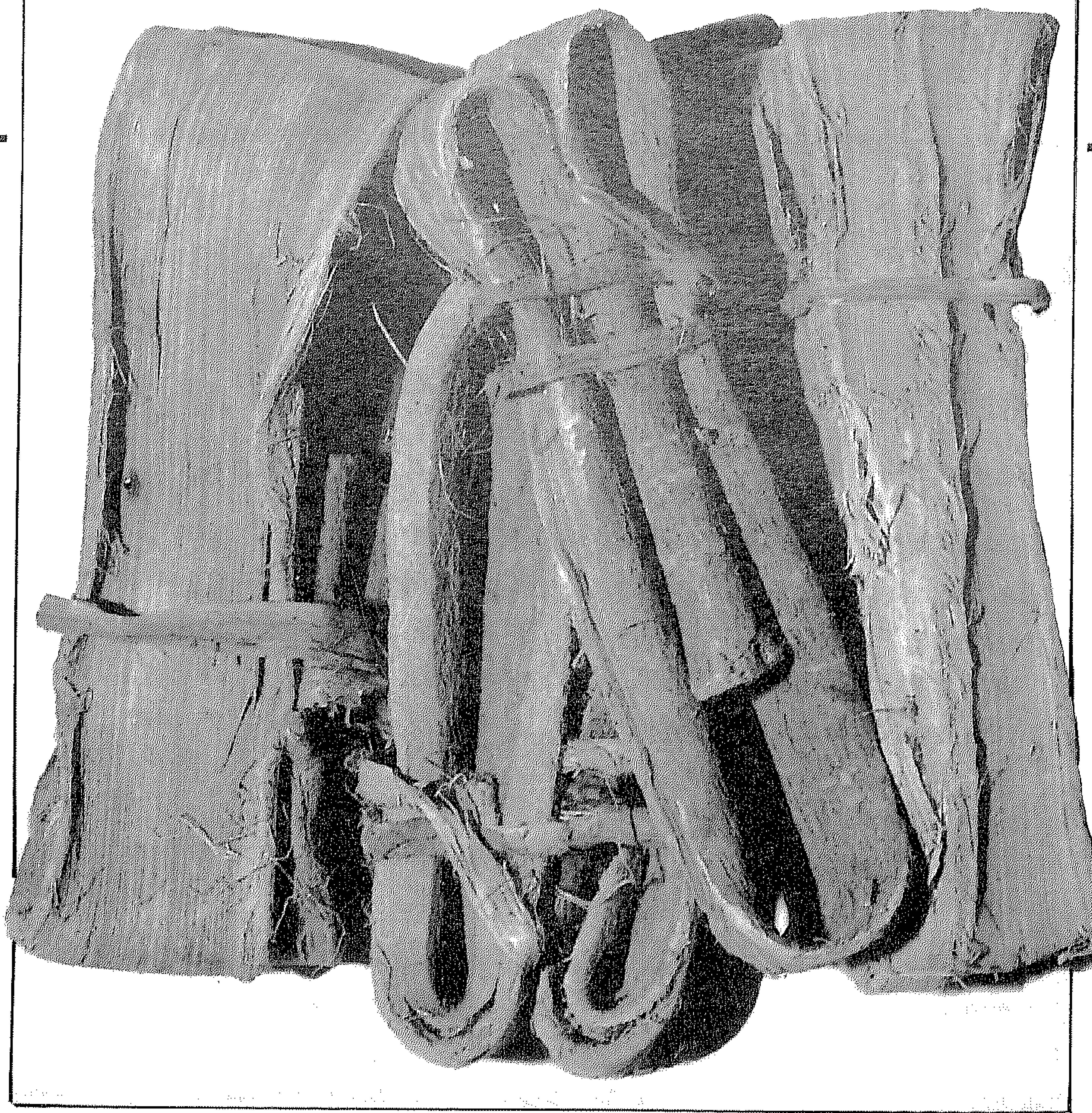
11. **Research :**

١١ ـ عبد الرحمن مصيقر ، واقع التغذية المدرسية في البحرين ، وزارة الصحة ، البحرين ، ١٩٨٧م .

12. **Ibn al Qaiem Al Jawziyah - see above .**
13. **Al Turkumani - see above .**
14. **Yurish :**

١٤ ـ يوريش . ن . العلاج بعسل النحل ، ترجمة محمد الحلوجي ، دار المعرفة ، القاهرة .





Conclusion

This recent study indicates that a high percentage of Bahraini women have abandoned the use of traditional treatments and practices in favour of modern medicine, in the light of the improvement and accessibility of the new health services. Further, the number of women who acknowledged and practised these treatments differed, depending on the nature of the illness. For example, treatments for common complaints such as abdominal pains, diarrhoea and constipation were easily prescribed, in contrast with problems concerning headaches, eye pains, abscesses and joint pains, which are not as common. In addition, it was found that a number of these traditional treatments can be traced back to Arabic and Islamic roots.

According to their effectiveness, traditional treatments are divided into four groups:

1. Effective
   These are medically approved treatments such as the consumption of fluids during constipation and diarrhoea attacks, the use of clove to relieve toothache, and drinking orange juice for colds and flu.

2. Harmless
   These treatments do not help ease the symptoms but can cause no harm, such as

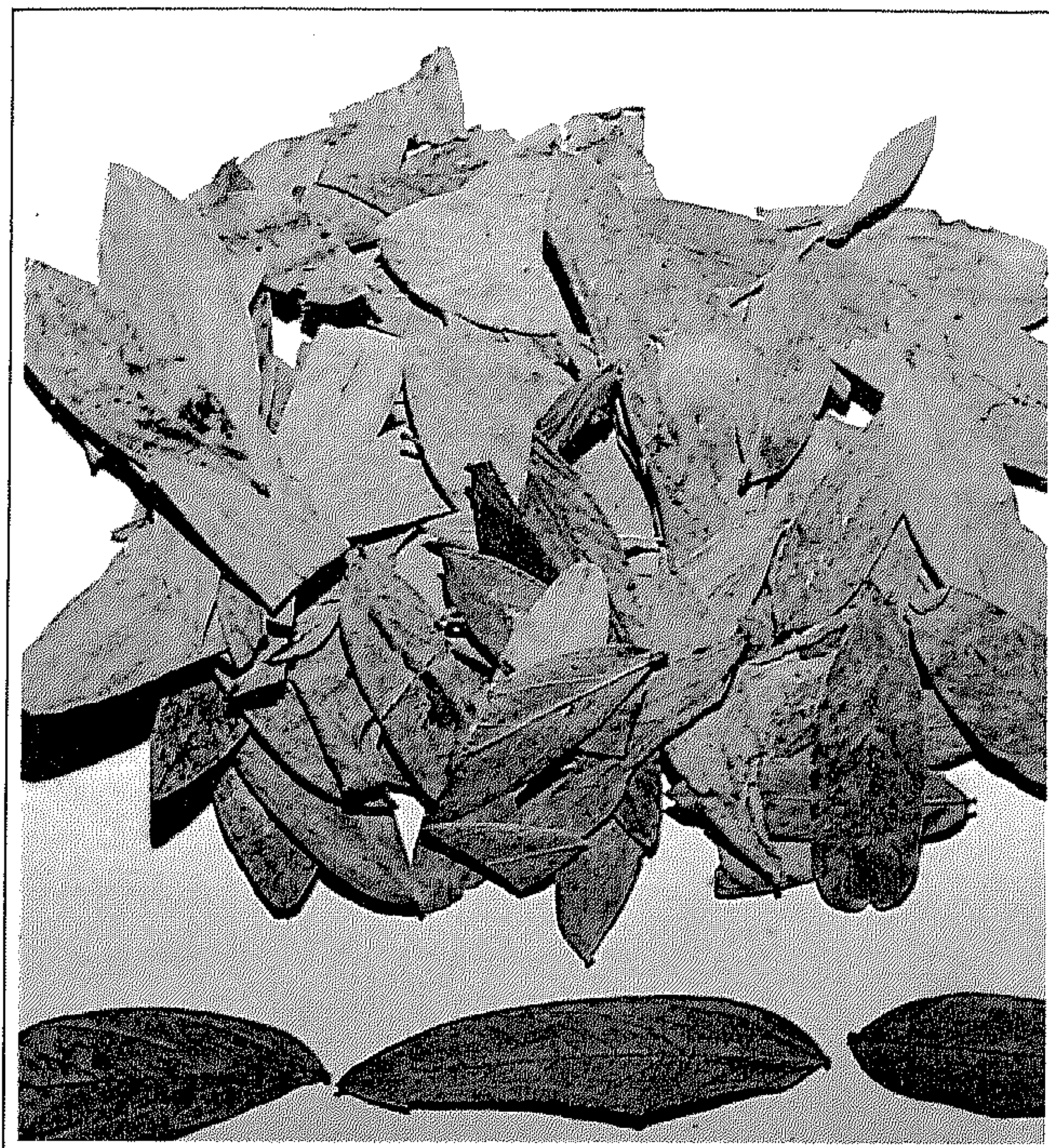
and applied to the abscess. Recent books on herbs have explained that the seeds contain volatile oils which could irritate the skin[37]. Ahmed Qodama adds that mustard oil is used as a local anaesthetic[38]. It is also used as a plaster to relieve blood congestion. Al-Turkumani mentioned the use of mustard as a treatment for various skin diseases[39].

12. **Burns**
Table 12 shows that 28.8% of women use



milk in treating burns by pouring it over the affected area. David Warner dismisses this practice as it is ineffective and may cause serious infections[40]. Moreover, 6.4% used fat while 3.6% used henna paste for the same purpose. These two remedies were mentioned in some old books on medicine. Henna contains some dyes and oily substances which are used in treating skin problems. It is also effective in healing cuts because it contains an astringent and antiseptic element called tanin[41].

13. **Eye Pains**
Breast milk for treating eye inflammations in newborn babies is the most frequently used remedy. It was recommended by 11.6% of mothers (see Table 13). A few drops of breast milk are applied to the inflamed eye. The same method is used in rural Egypt where it is commonly called turka[42]. Further, the use of rose water and honey is common as an eye soother (applied either by a kohl stick or in the form of drops)[44]. Ibn Sina[45], in his book **Canons of Medicine**, said that the use of honey improves eyesight. In his book **Treating Illness with Honey**, Yurish[46] explains that some studies have proved the success of using honey in treating some eye complaints and showed that ointments which include honey in their ingredients succeeded in healing some eye pains and infections. 4.4% of women recommended eating carrots to treat eye problems. Carrots contain a high percentage of vitamin A which is essential for good eye sight.





such as thyme, salted water and doram (the rind of a walnut tree, also used as a natural dye for lips).

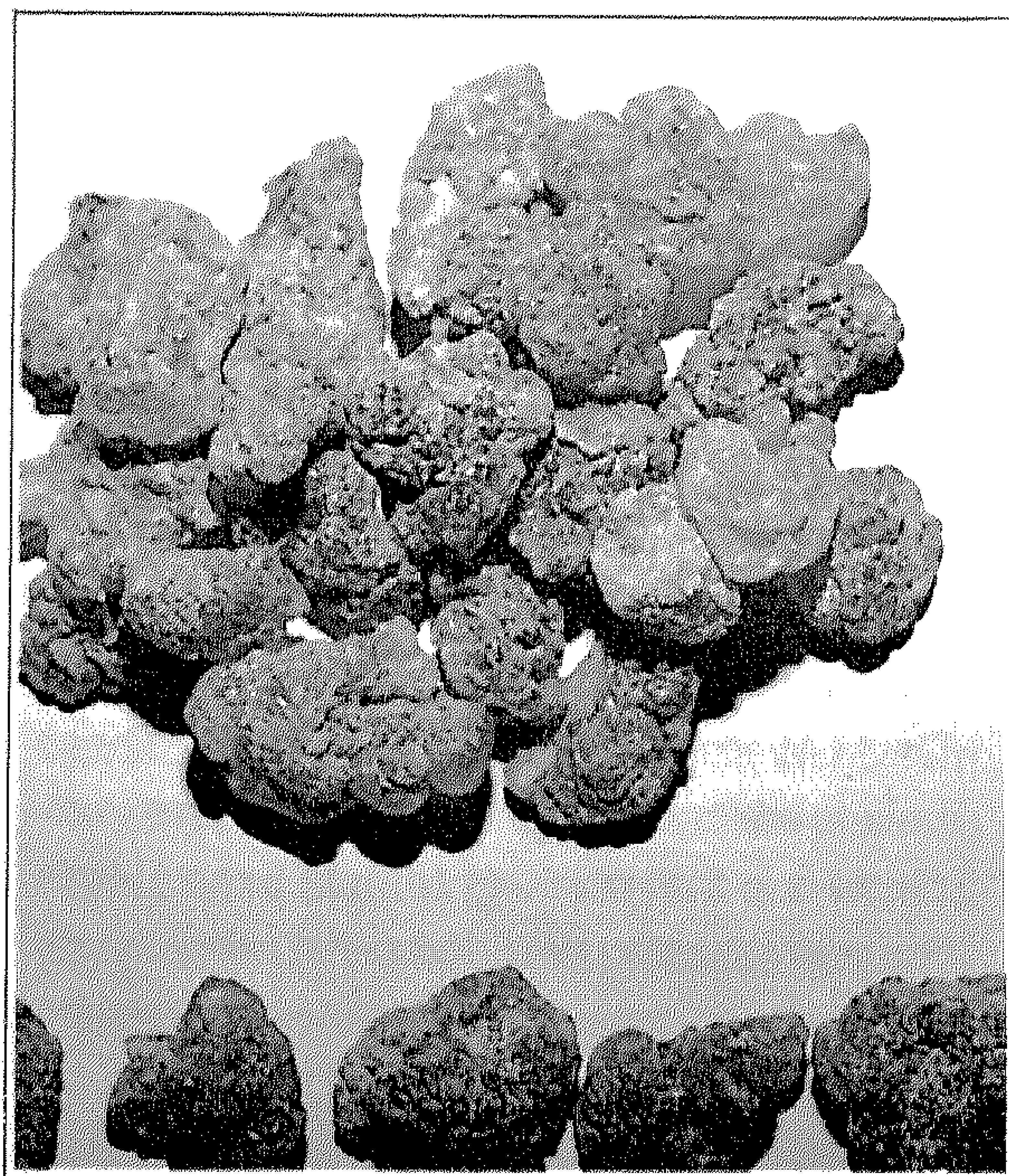
10. **Inflammation of Gums**

Table 10 shows that 14% of women used pomegranate peel in treating inflammations of the gum, while 10% used oil for this purpose and 7.6% used salted water. The latter is a useful antiseptic mouthwash. In addition, al-Turkumani[35] mentioned that using salt could cure some blisters in the mouth and stop bleeding after tooth extraction.

11. **Abscesses**

An abscess is a collection of pus formed on the body caused by a bacterial infection. 25% of women find frankincense an effective treatment for abscesses. This is an aromatic resin obtained from trees commonly used as incense in exorcising the devil. In his book, Ibn al-Qaiem al-Jawziyah[36] stresses the healing effect of frankincense. He says that it helps rebuild tissues and prevents malignant abscesses from spreading.

Another treatment recommended by Bahraini women is safflower seeds. These are small and black in colour and believed to be the seeds of the black mustard tree. These seeds are ground until a sticky substance is obtained. They are then spread on a paper



odours such as basil, onions or even the inhaling of burnt sugar are advisable treatments. These treatments are based on the fact that a person suffering from a cold or flu usually has a blocked nose and loses the sense of smell and thus has difficulty in breathing. The practices suggested clear the nasal passage, thus easing the symptoms and giving relief. Traditionally,onions were also used in treating lung infections[29].

7. **Tonsilitis (Sore Throat)**

Pomegranate peel is widely used in treating tonsilitis and was recommended by 20.4% of women, as is clear from Table 7. The procedure begins by drying the pomegranate's peel, then grinding it to a very fine powder. It is then used internally by taking a small amount of the powder on the finger-tip and putting it on the sore tonsils. Ibn al-Qaiem al-Jawziyah[30] mentioned the use of pomegranates for treating the throat, chest and lungs, but he never specified which part of the fruit was used. Moreover, drinking warm oil was prescribed by 10.4% of women. Researcher Zidan °Abdel Baki[31] found the same treatment used in an Egyptian village, where the patient takes a spoonful of warm ghee and uses hot towels to treat tonsilitis.

8. **Earaches**

The two most common remedies recommended for earaches are olive oil (13.6%) and thyme (12%). A few drops of either are applied into the inner ear. A treatment close to it used in rural Egypt is made of a mixture of castor oil and ground black pepper applied similarly to the ear[32]. Table 8 also lists coffee, lemon and garlic as alternative treatments for earaches.

9. **Toothaches**

The major reason for tooth pain is decay. This is a widespread problem in Bahraini society especially among children[33]. This study shows that 40.8% of women consider clove to be a reliable treatment for the relief of toothaches. It was also mentioned in old and modern medical books as a pain reliever and a cure for blisters[34]. Further, Table 9 offers a number of treatments of toothaches

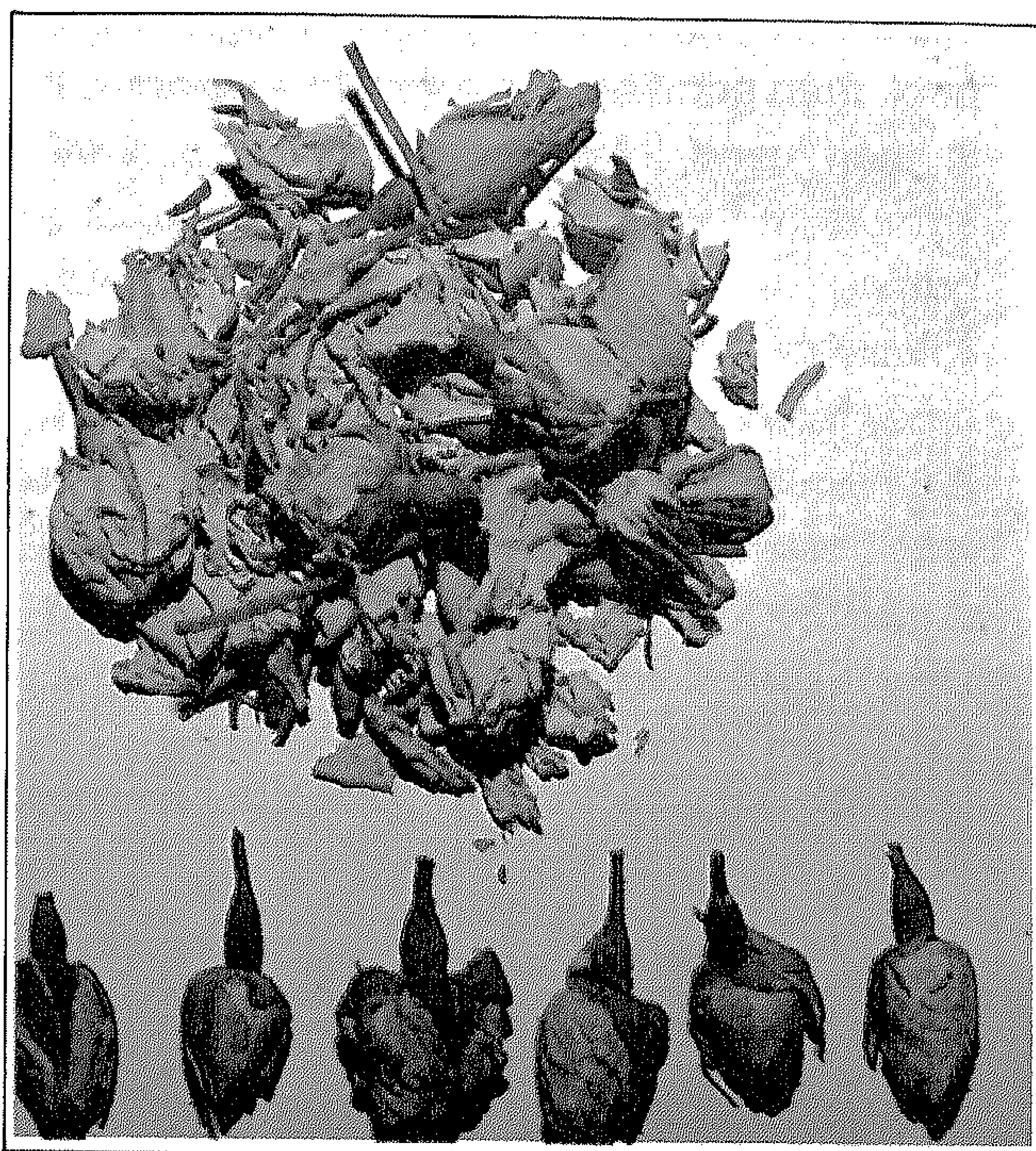


Table 4 shows that the most common treatment for constipation is drinking the ishriq mixture because of its laxative effect. However, this is only a short term remedy, because it does not tackle the real cause of the problem. Other treatments include drinking orange juice, sugared water, vegetable soup and tomato juice. Furthermore, 6.8% of women said they used tamarind in treating constipation. Tamarind is known in early and modern medicine as a laxative[24].

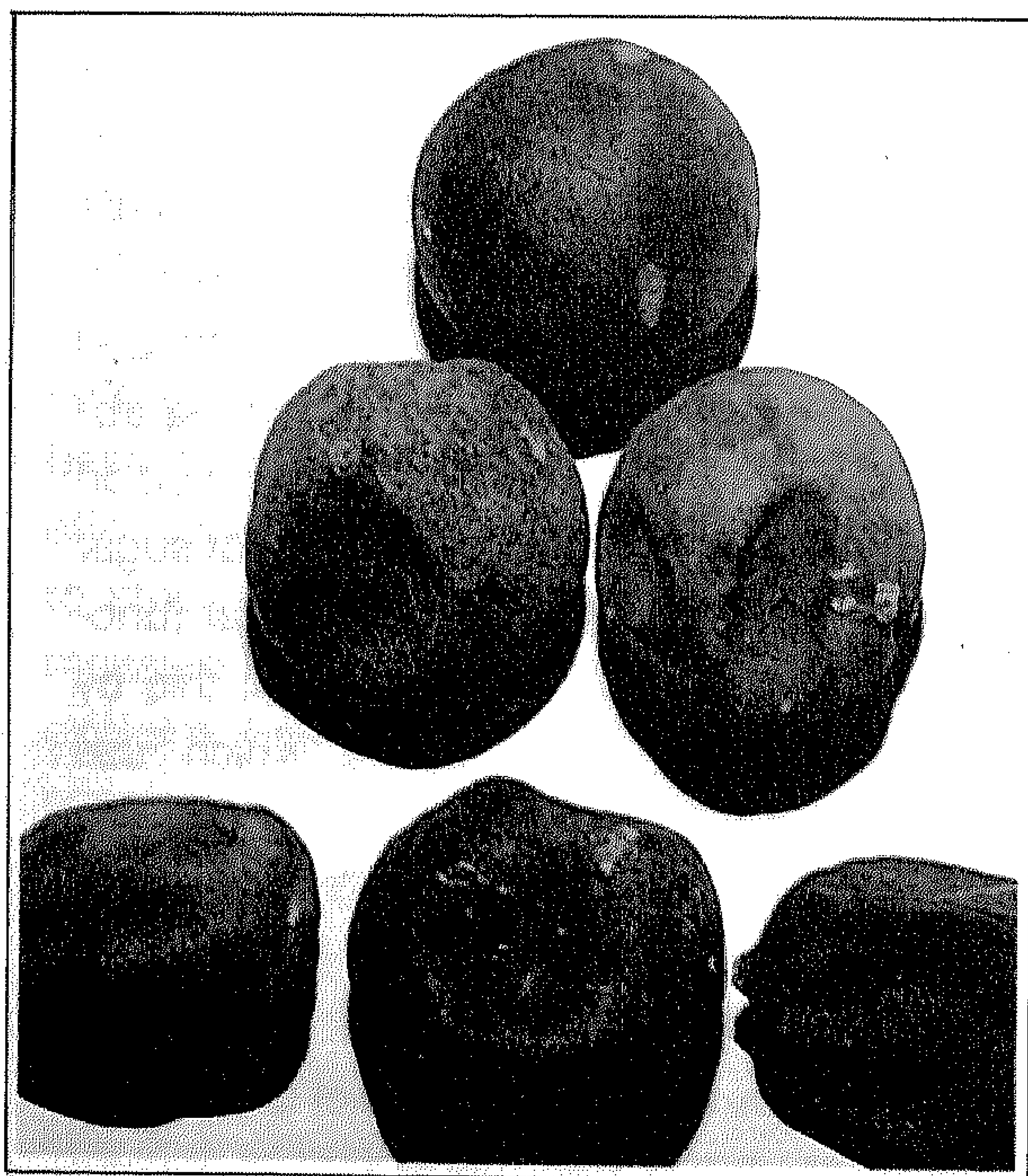
5. **Joint Pains**

Of the traditional treatments for swollen joints, putting a paste made of dates on the painful spot is the most common in Bahrain. It was mentioned by 26.4% of women. Massaging the sore or painful area with oil was mentioned by 6% of women (see Table 5). This is similar to the findings of researcher Zidan ᶜAbdel Baki[25] in an Egyptian village where castor or olive oil is used. Drinking tripe soup is also believed to relieve joint pains. Some people believe that the external characteristics of foods and herbs indicate what illnesses they can cure. For example, a plant which has yellow flowers could cure yellow fever and so on[26]. This is known as the doctrine of signature. The effectiveness of such treatments is mostly psychological, as David Warner[27] explains in his book. These beliefs are common in Bahrain and an example of it is that drinking tomato juice aids in the reproduction of blood cells, presumably because the colour and thickness of tomato juice is similar to that of blood[28].

6. **Colds and Influenza**

A person is prone to recurring attacks of colds and influenza more than once a year. This is because there are no known medications which can completely destroy the cold virus. Therefore, all medicines prescribed for colds and flu are essentially painkillers which help the patient through the sickness cycle, usually lasting a few days, after which the patient is cured but remains prone to repeated attacks. Table 6 shows that orange juice was recommended by 15.6% of women, making it a highly popular treatment. The high content of vitamin C in orange juice helps build up the immune system in the body. Further, it is noticeable from the Table that foods and herbs having strong

medical books as a cure for a number of illnesses. Ibn Sina[17] proposes thyme as a treatment for liver and stomach pains. In his manual المعتمد في الأدوية المفرده ,al-Turkumani also recommends thyme for the relief of gas and stomach upsets and in the digestion of heavy foods. Ahmed Kodamah[18] adds to this that thyme has a pleasant aroma and a sharp taste, and has been used for a long time as a relief of indigestion. In addition to thyme, 11.6% of women use marjoram water for the same purpose. Marjoram is a herb from the thyme family. It is known in Egypt and Syria under different names, but originally it came from Persia. In early medicine, marjoram was used for the same



reasons as thyme. A number of women also recommended the previously mentioned ishrig mixture. They believe in its uses for cleaning the stomach and easing the pain.

3. **Diarrhoea**

Diarrhoea is a common digestive problem especially among children. It is frequently caused by the consumption of contaminated food or water or the unhygienic preparation of food. 26% of women (see Table 3) believe that eating banana is useful in treating diarrhoea. Moreover, a previous study on the same topic in Bahrain by Mr. Mamduh al-Mibiad and his colleagues showed that 22% of women used this treatment, which was mentioned in some ancient medical books like Kirawani[21], Turkumani[22] and Ibn Sina[23]. Such ideas stem from a belief that high density food like banana and yoghurt are mild astringents which help to subside diarrhoea. The fact is that these foods are recommended because they are easily digested. It is generally observed that most of the prescribed treatments are taken in a liquid form like tea, starch water and zumutah* water. All these treatments are harmless. In fact, some of them are often useful because the first step in treating diarrhoea is drinking plenty of fluids.

* see footnotes

4. **Constipation**

Constipation has recently become a cause of frequent complaint in Gulf society. It often results from the lack of fibre in the diet, inactivity and insufficient liquid consumption.

about the cases in which they are used. The second method takes the form of an investigation into the traditional methods of curing. The latter was used in our study. After listing common maladies in Bahrain, we requested from a number of women to prescribe the herbs and potions they regard as effective treatments. We focused on easily diagnosed complaints such as headaches and migraines, abdominal pains, diarrhoea, constipation, joint pains, ear pains, toothaches, gum inflammation, abscesses and burns.

The description of the traditional practices of cauterization and cupping were excluded from our study, as our main interest was mostly in herbs.

A total of 250 families were chosen at random from different parts of the country and were taken from the latest population census issued by the Central Bureau of Statistics[13].

Research Results

1. **Migraines and Headaches**
   According to Table 1, plain or lemon (lime) tea are the most recommended treatment for all kinds of headaches. This is based on the fact that tea contains stimulant ingredients. So people who drink tea regularly could get addicted to these stimulants and consequently get headaches when they stop their intake. Further, 3.6% of women recommended dyeing the hair with henna, which is an ancient Arab treatment. It had been mentioned by Ibn al-Qaiem al-Jauziyah in his book **Prophet's Medicine**[14] الطب النبوي Constipation and general digestive disorders are also believed to be major causes of headaches and, in such cases, a herbal mixture called ishrig* is taken. Its laxative effect clears the digestive system and eventually eases the pain.

* see footnotes

2. **Abdominal Pains**
   It is difficult to trace the exact source of abdominal pain. This is because the abdominal area contains a number of organs. These are the stomach, intestines, pancreas, liver and gall-bladder. Therefore, inflammations and disorders can be caused by a malfunction of any one of them. The main reason for pains in the stomach and intestines could be overeating, irregular eating or bacteria-infected food. Table 2 indicates that sugared water is the most recommended remedy in the treatment of abdominal pains (23.6%). This remedy had been mentioned in Ibn Sina's book **Canons of Medicine**[15], where he stressed that sugar aids in vomiting and bowel movement. The idea of treating abdominal pain with sugared water is based on the fact that the high concentration of sugar kills bacteria because of the osmolar function. David Warner[16] comments on this by explaining that home brews which use sweetened drinks in the treatment of pains caused by diarrhoea are far more effective than, and not as dangerous as chemical medications. Thyme is also recommended by 17.2% of women for the relief of abdominal pains. It too was mentioned in ancient

From the dawn of history, man has tried to cure his illnesses with traditional remedies. He was able to discover numerous plants from which he extracted active healing ingredients. These remedies were handed down from one generation to another. Some of these are deep rooted and can be traced back to ancient civilizations such as the Pharaonic civilization. The Islamic civilization has known several scientists such as Antaki, Ibn Sina (Avicenna) and Alrazi, who were famous for their use of herbal ingredients in medicine. In his book, Mr. Mohammed Gohary[1] emphasizes the strong link and interaction between traditional medicine and folk traditions. This interaction is considered an integral part of folk culture. A number of these long known and tried herbal prescriptions show satisfactory results. This is understandable considering that many medicines are extracted from herbs and plants. In addition to this, the low cost of these prescriptions makes them widely spread[2]. The attention of international bodies such as the World Health Organization (WHO) has recently been drawn towards folk medicine and special efforts have been made in developing countries to study and evaluate traditional practices to measure their effectiveness. David Warner[3] explains that the success behind these prescriptions could be divided into a clear direct physiological effect or an indirect psychological impact. On the other hand, the WHO[4] reports indicate that the use of some of these prescriptions should be encouraged due to their proven effectiveness, while the use of others should be discouraged, as they have been shown to be either useless or harmful.

The use of traditional medicines in the Gulf has recently decreased because of the social and economic changes, the significant fall in the percentage of illiteracy and the improvement of medical facilities. However, they were not abandoned altogether. In fact, the studies we carried out in Bahrain [5,6,7] showed that some women still use them. A survey of their dieting habits showed that 53% of expecting and nursing mothers[8] still eat hesou (a soup made up of eggs, cress seeds, fats, sugar and spices) and jelab, which contains flour, sugar, fat and spices. These traditional recipes are especially useful during the post natal period as they are believed to clean the uterus and rid it of the remainders of the afterbirth and also help in increasing the mothers' milk. It is also commonly believed[9] that nuts and the groper fish are strong aphrodisiacs for men. These ideas are spread in both educated and illiterate sectors of society[10]. Such conventional cures and practices have rarely been subjected to serious studies in third world countries to identify, measure or correct them[11].

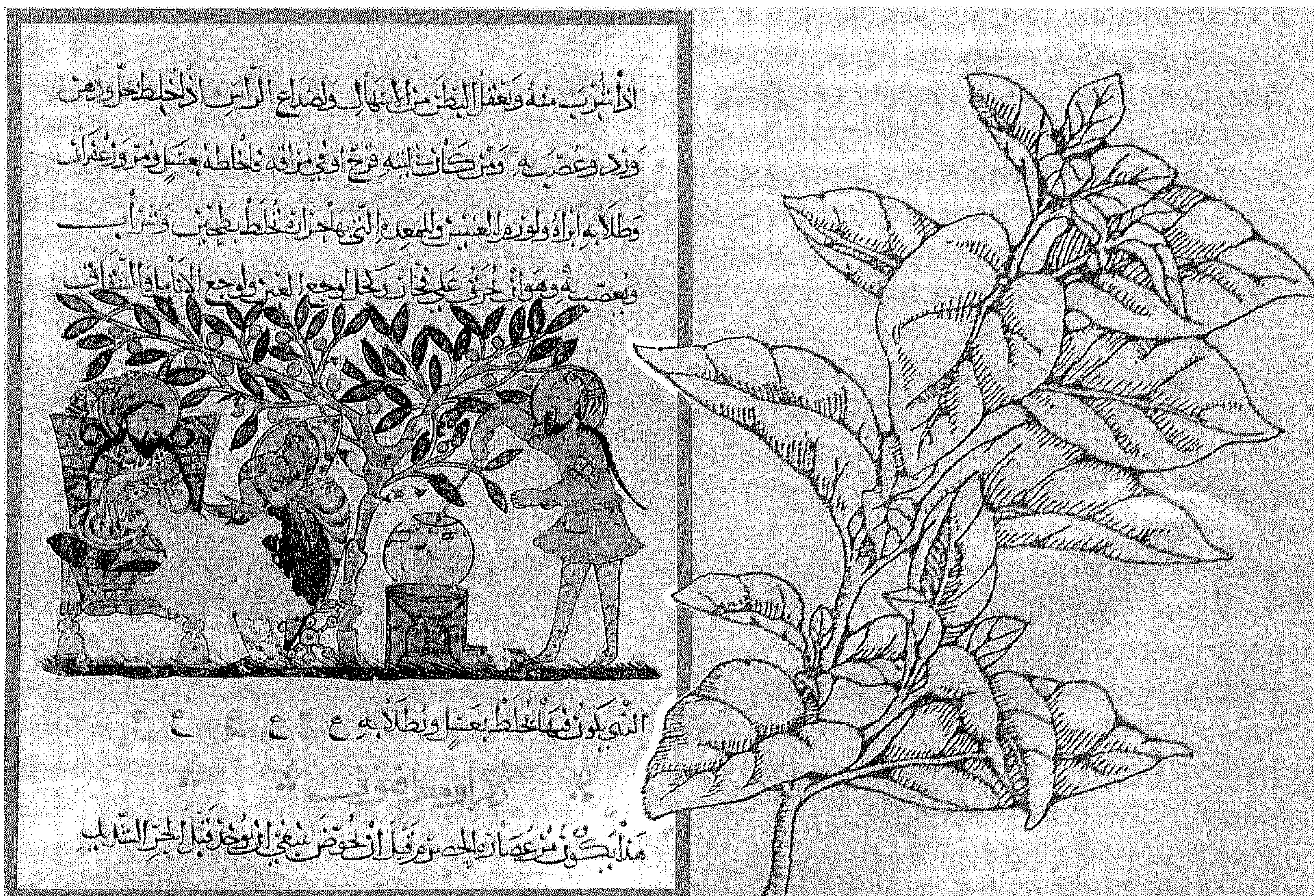
The present study is an attempt to trace the roots of these common beliefs and practices and to evaluate their medical value whenever possible.

Study Method

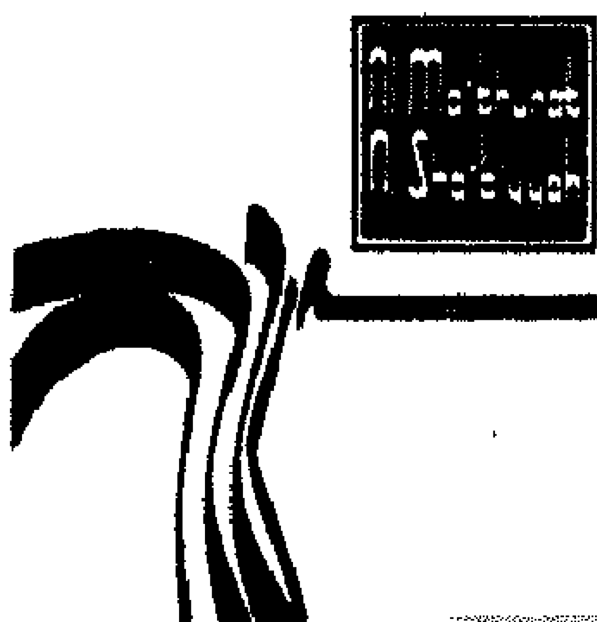
Generally, there are two approaches to these studies[12]. The first is listing a number of common herbs and prescriptions and enquiring

LUBNA . M. AL THANI NŪR A. AL MALKY

FOLK PRESCRIPTIONS FOR DISEASES IN BAHRAIN *



* The Origin of this Article in Arabic written - by - Dr. Abdelrahman Muṣaiqir (Al ma'thurat, No. 9 - 1988) .



TRANSLITERATION SYSTEM

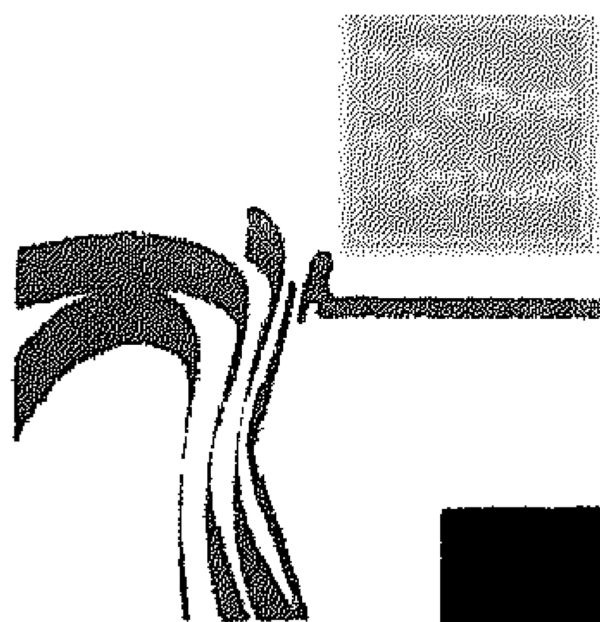
Al-Ma'thūrāt Al-Sha'biyyah follows, as far as possible, a transliteration system which is almost identical to that of the Encyclopaedia of Islam. The main features of the system are listed below for convenient reference to articles published in the English Section.

ب	b	غ	gh
ت	t	ف	f
ث	th	ق	q
ج	j	ك	k
ح	ḥ	ل	l
خ	kh	م	m
د	d	ن	n
ذ	dh	هـ	h
ر	r	و	w
ز	z	ي	y
س	s	ضمة قصيرة	u
ش	sh	ضمة ممدودة	ū
ص	ṣ	فتحة قصيرة	a
ض	ḍ	فتحة ممدودة	ā
ط	ṭ	كسره قصيرة	i
ظ	ẓ	كسره ممدودة	ī
ع	c	الشدة	(double letter)

CONTENTS

ENGLISH SECTION

ARABIC SECTION



CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

- **Ibrāhīm Ishāq Ibrāhīm**
  Novelist & researcher in folklore

- **Dr. Najlah AlʿAzzi**
  Researcher - AGS Folklore Centre

- **ʿAwad Saʿūd ʿAwad**
  Mem. of palestinian Journalist writers union

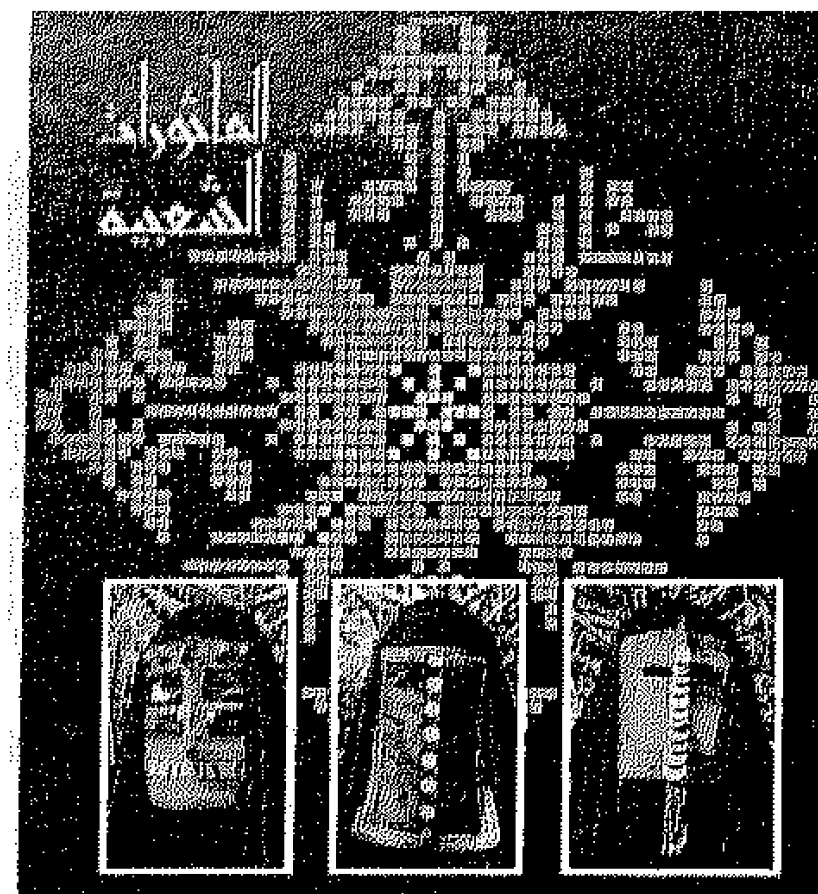
- **Dr. Salāh Al-Dīn Al-ʿAbīdi**
  Faculty of Arts, University of Baghdad - Iraq

- **Nazār Al-Aswad**
  Member of the Union of Arab Writers - Syria

- **Dr . Suleimān Mahmoud Hassan**
  The Intermediate College, Jizān
  The Kingdom of Saudi Arabia

- **Lubna Mohammed bin Hamad Al-Thānị & Nūr ʿAbdallah Al-Mālki**
  Documentation & Humanities Studies Centre, University of Qatar

- **Dr . Al-Amīn Abū Manga**
  Institute of Afro & Asian Studies - University of Khartoum



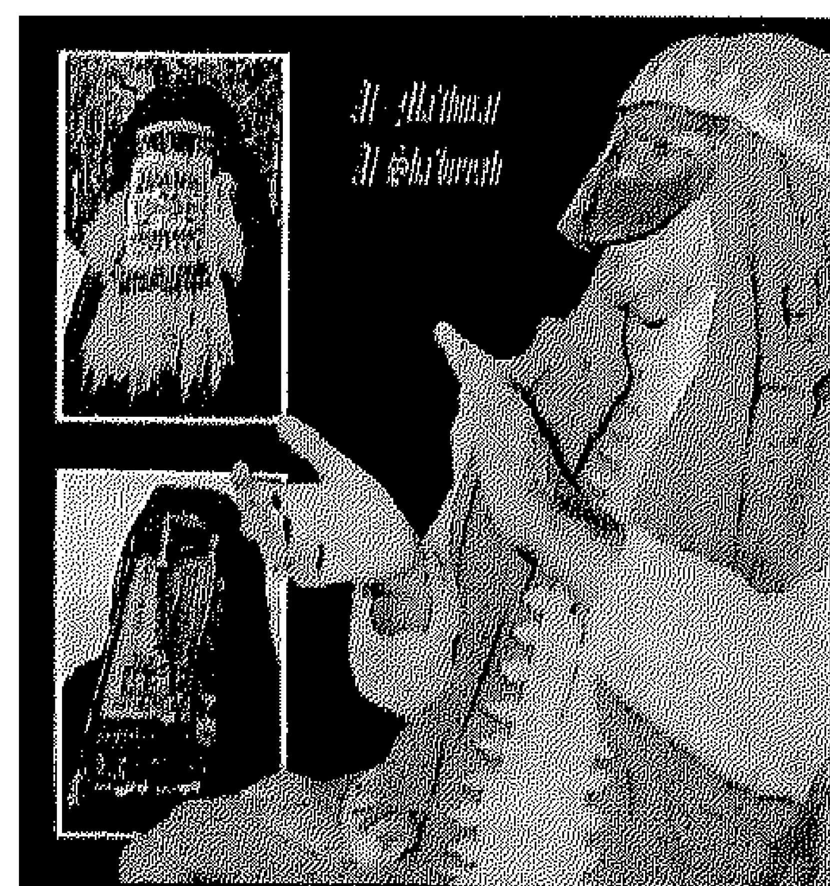
COVER 1
Various types of face covers (al-burquʿ) used by women in different areas in the Kingdom of Saudi Arabia. From the book (The Art of Arabian Costumes). The background shows decorative motifs used in the embroidery of Palestinian women's dresses. From the book (Encyclopaedia of Palestinian Heritage-1) .



COVER 2
Al-Sayyid Hashim Al-Sayyid: A. Al Yousuf, A merchant and a maker of Bishut,who has a wide knowledge of al-bishut gown making. Souq Al Bakir (Qatar).
Photo: Shawqi Othmān, AGS Folklore Centre



COVER 3
The pearl trade in the Gulf - nothing left but the name. The picture shows pearl merchants sorting out and weighing pearls .
Photo: The Centre's archives .



COVER 4
Al-Battūlah - a face cover in the Gulf region (Qatar, UAE and Oman).
Photo: Shawqi Othmān, AGS Folklore Centre

A WORD FROM THE EDITOR

A number of countries around the world have taken great care of their folk trades and handicrafts. Some of the steps taken in that direction were successful in keeping those trades alive. The reason behind this success lies in the method applied which aims basically to continue the use of handicraft products as a means of preservation. As long as there is need for their products, craftsmen will produce to meet that need, which means the preservation and continuity of the craft. Furthermore, the need for the handicraft products results ultimately in social and psychological satisfaction for the craftsman, making him feel the usefulness and validity of his labour. This works as an incentive which urges him not to abandon his profession . In this respect two Outstanding experiments in the Gulf region should be noted . The first is the official government enterprise in the Sultanate of Oman, which has been previously referred to in this Journal as a project in progress. The second one, which deserves some notice as a pioneering project is Beit Al-Sadu in Kuwait. This national voluntary institution, which involves a number of concerned individuals in Kuwait, was established ten years ago solely for the preservation of the bedwin folk tradition Al-Sadu (wool weaving) craft. Al-Sadu is regarded as one of the main crafts practised by Bedwin women in Kuwait and the Gulf region at large. Beit Al-Sadu has been able to survive through taking good care of the existing skills in the craft and in their products. Thanks to this effort Al-Sadu became one of the main cultural features of Kuwaiti society by establishing a museum for al-sadu weaving industry, educational activities, expansion in the marketing of continuity of this handicraft. We in the AGS Folklore Centre praise this great effort and congratulate those who stand behind it. We hope that other states in the region will follow suit, not only in al-sadu continuity and usefulness in modern living, and that they will develop it not as a mere decorative item, but as a useful commodity for everyday life .

COST (per copy)

United Arab Emirates	DH 10,00
State of Bahrain	BD 1,000
Kingdom of Saudi Arabia	SR 10,00
Republic of Iraq	ID 1,000
Sultanate of Oman	RO 1,000
State of Qatar	QR 10,00
State of Kuwait	KD 1,000
Tunis	TD 1,000
Morocco	DH 10,00
Egypt	Piaster 100

SUBSCRIPTION (including air mail postage)
(Annually-(4) Issues)

Gulf States and Other Arab Countries
* Individuals : 40,00 QR.
* Organizations : 80,00 QR.

Other Countries
* Individuals : 20 $.
* Organizations : 40 $.

Editor

Al-Sadiq M. Sulaiman

Sub-Editor

Sami Abdulla

English Section Editor

Ibrahim Al-Sulaiti

Art Director

Salman al-Malki

Adminstrative Supervisor

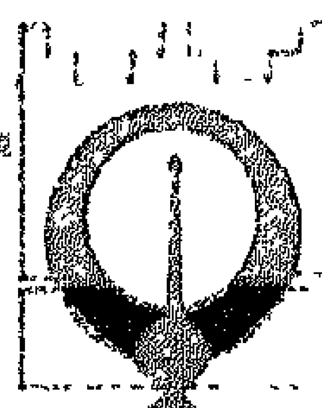
Allam A. al-Qa'ed

subscription

Siham Derwish

Ali Bin Ali Printing Press

P.O. Box-75— Doha-Qatar



Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah

Published by **THE ARAB GULF STATES FOLKLORE CENTRE**

- The Magazine aims at promoting systematic knowledge of Arab folk culture, with special emphasis on the Gulf and Arabian Peninsula region, and at discussing both the theoretical and fieldwork issues relating to the study, preservation and accessibility of this cultural tradition. It also aims at creating a deeper understanding and a more balanced appreciation of folk culture, so that it may be viewed within the overall context of knowledge, as an integral part of the structure of contemporary Arab thought with a forward look to the future.

- The views expressed in the Magazine are the authors', and do not necessarily reflect the policy of the Editors or the AGS Folklore Centre.

- The Magazine material is previewed and appraised by referees. In submitting contributions for publication, the following considerations may by taken into account :

1 - The articles must be characterised by originality, depth and seriousness, and observe the established scientific research methods in terms of presentation and documentation. They should be between 6000 - 9000 words, in three typewritten copies including the original .

2 - The necessary reference material must be enclosed with the article, including photographs, musical notes, charts and other graphics and documentation material, together with a one-page abstract of the contribution, and a short biographical note on the author and his/her academic and intellectual activities .

3 - The Magazine will not accept any material previously published or presently under consideration by any other publication. Articles printed in AL MA'THURAT AL SHA'BIYYAH may be re-published only six months after they have appeared in the Magazine - which must,in all cases,be acknowledged as the original source .

5 - Articles that the Magazine declines to publish will not be returned to the writers. However, all contributors will be advised of the referees' views in due course.

4 - The Editors reserve the right to set the priorities for publication, which will be governed by technical considerations that do not reflect the value of the material or the status of the writer .

CORRESPONDENCE:

THE ARAB GULF STATES
FOLKLORE CENTRE
DOHA
STATE OF QATAR

P.O.BOX: 7996
TELEPHONE: 861999

CABLE (TELG.): Folklore
TELEX: 4952 FOKLOR DH

A SCIENTIFIC QUARTERLY FOR FOLKLORE SPECIALISTS, PRACTITIONERS AND ADVOCATES

Al Ma'thurat
Al Sha'biyyah

A SPECIALISED
QUARTERLY
REVIEW ON
FOLKLORE

NUMBER 13

JANUARY 1989





Al - Ma'thurat Al-Sha'biyyah

